

Attila Bombitz
Katharina Pektor
(Hg.)

„Das Wort sei gewagt“

Ein Symposium zum Werk
von Peter Handke

Österreich-Studien Szeged

Herausgegeben von Attila Bombitz und Károly Csúri

Band 15

X 276305

„Das Wort sei gewagt“

Ein Symposium zum Werk
von Peter Handke

Herausgegeben von
Attila Bombitz und Katharina Pektor

Praesens Verlag

Gedruckt mit Förderung der Kulturabteilung der Stadt Wien,
Wissenschafts- und Forschungsförderung



Dieses Buch ist mit finanzieller Unterstützung
des Österreichischen Kulturforums Budapest und
des Bundesministeriums für Wissenschaft, Forschung und
Wirtschaft Österreichs zustande gekommen.

oszták kulturális fórum



SZTE Klebelsberg Könyvtár



J001262873

Lektorat von Christoph Beeh und Christina Schrödl

SZTE
KLEBELSBERG KÖNYVTÁR
OSZTRÁK
GYŰJTEMÉNYE

© Coverfoto: Ausschnitt aus Peter Handkes Notizbuch von 10.2.1987-
27.5.1987 mit Notizen und gezeichneten Spiralen vom 2. März 1987
(Sign.: DLA, A: Handke, Notizbuch 52 © Peter Handke)

**Bibliografische Information Der Deutschen
Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografi-
sche Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN: 978-3-7069-0946-4
ISSN: 1789-1272

© Praesens Verlag
<http://www.praesens.at>
Wien 2019

Alle Rechte vorbehalten. Rechtsinhaber, die nicht ermittelt
werden konnten, werden gebeten, sich an den Verlag zu
wenden.

X 27 6 3 0 5

Inhalt

Attila Bombitz / Katharina Pektor: Vorwort	7
Hans Höller: Peter Handkes ‚Weltliteratur‘	9
Fatima Naqvi: Die beleidigte Landschaft. Peter Handkes ‚merk-würdige‘ Räume und die Revokation	21
Thorsten Carstensen: Felsfenster, Ränderlandschaften, verbaute Natur: Wohn- und Architekturdiskurse bei Peter Handke	40
Herwig Gottwald: Peter Handke und der Western	60
Anita Czegeľdy: How to live in words? Peter Handke und die Sprechakttheorie	75
Edit Király: On the road mit Peter Handke. Amerikanische (T)räume in der Erzählung <i>Der kurze Brief zum langen Abschied</i>	89
Dana Pfeiferová: Der Text als Grabschrift oder als Ort der Auferstehung? Peter Handkes <i>Wunschloses Unglück</i>	100
Vincenza Scuderi: Welche Meister? Zitat- und Montagekunst in <i>Die Lehre der Sainte-Victoire</i> von Peter Handke am Beispiel der <i>Briefe des Zurückgekehrten</i> von Hugo von Hofmannsthal	107
Evelyne Polt-Heinzl: Peter Handkes Korrekturen am zeitgenössischen Diskurssystem. Eine Parallellektüre von <i>Der Chinese des Schmerzes</i> und <i>Kali</i>	124
Attila Bombitz: „Bild? Chimäre? Fata Morgana? – Bild; denn es ist in Kraft“. Peter Handkes <i>Die Wiederholung</i>	140
Wolfgang Hackl: Zwischen <i>Theaterereignis</i> und <i>Theaterbluff</i> . Handkes <i>Publikumsbeschimpfung</i> und sein Anfang als Dramatiker	148

Karl Katschthaler: Zum Schweigen bringen. Peter Handkes <i>Die Stunde da wir nichts voneinander wußten</i> im Kontext von Ästhetiken der Abwesenheit	163
Márta Horváth: Die Ethik der Geschichtsschreibung. Eine kognitiv narratologische Untersuchung zu Peter Handkes <i>Immer noch Sturm</i>	170
Eleonora Ringler-Pascu: Peter Handkes episch-philosophisches Drama <i>Die Unschuldigen, ich und die Unbekannte am Rand der Landstraße</i>	182
Renate Langer: Welttheater im Niemandsland. Zu Peter Handkes Stück <i>Die Unschuldigen, ich und die Unbekannte am Rand der Landstraße</i>	205
Zsuzsa Bognár: Die „konzentrierte Geometrie“ von Peter Handkes <i>Versuchen</i>	223
Jean Bertrand Miguoué: Grenze, Deplatzierung und Spektakel der Andersheit: Zum Jugoslawien-Diskurs bei Peter Handke	239
Katharina Pektor: Leuchtende Fragmente. Peter Handkes Projekt des Notierens	253
Autorinnen und Autoren des Bandes	289

Vorwort

Peter Handkes Literatur setzt sich mit den Möglichkeiten und Grenzen der Sprache auseinander. Die frühen Werke thematisieren die Enge der sprachlichen Kommunikation, stellen aber bereits die Frage, ob die Wörter und Dinge mithilfe der Kunst nicht heilsamer verknüpft werden können als in den alltäglichen Formen. Die späteren Werke zielen direkt auf die Vervollkommnung des Seins. Handke möchte die Welt als zusammenhängendes, luftiges System darstellen, nicht in realistischer Abbildung, sondern übersteigert durch Phantasie: In seinem Weltraum der Möglichkeiten finden die Dinge exemplarisch ihren Ort; die historische Zeit verwandelt sich in eine mythische; die Wörter und Namen bergen den „ewigen Moment“.

Der Lehrstuhl für österreichische Literatur und Kultur der Universität Szeged veranstaltete zu Ehren von Peter Handke, der in diesem Jahr seinen 75. Geburtstag feierte, im Gebäude der Kommission der Ungarischen Akademie der Wissenschaften von 28. bis 30. September 2017 ein internationales Symposium mit dem Titel „Das Wort sei gewagt“. Ziel war es, der sprachlichen Kunst und der thematischen Vielfalt dieses Autors nachzugehen und sein umfangreiches Werk von verschiedenen Seiten zu betrachten und interpretieren. Dazu wurden die Vorträge in thematische Blöcke eingeteilt: Am Vormittag des ersten Tages sprachen Hans Höller (Salzburg) über den weltliterarischen Kontext des Œuvres, Herwig Gottwald (Salzburg) über den Einfluss der Westernfilme auf die frühe Erzählprosa, Wolfgang Hackl (Innsbruck) über den Karriereanfang Handkes als Dramenautor. Am Nachmittag folgten Dana Pfeiferová (Pilsen) über *Wunschloses Unglück*, Evelyne Polt-Heinzl (Wien) mit einer Parallelektüre von *Der Chinese des Schmerzes* und *Kali*, Zsuzsa Bognár (Budapest) über Peter Handkes *Versuche* und Márta Horváth (Szeged) über das epische Drama *Immer noch Sturm*. Der Vormittag des zweiten Tages war den Themen Raum und Reise gewidmet. Fatima Naqvi (New Jersey) beschäftigte sich mit der Wiederholbarkeit der Räume Handkes, Thorsten Carstensen (Indianapolis) mit den architektonischen Eigenschaften des Werkes, Edit Király (Budapest) mit dem Reisen als existenzieller Situation in der Erzählung *Der kurze Brief zum langen Abschied*. Am zweiten Nachmittag hatte Handkes Theater die Hauptrolle: Renate Langer (Salzburg) und Eleonora Ringler-Pascu (Temeswar) hielten je einen Vortrag über *Die Unschuldigen, ich und die Unbekannte am Rande der Landstraße*, Karl Katschthaler (Debrecen) über *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*. Am letzten Tag des Symposiums referierte Christoph Kepplinger-Prinz (Wien) in Vertretung von Katharina Pektor (Wien) über Handkes Notizbücher und Journale; aus der Perspektive der Sprechakttheorie näherte sich Anita Czeglédy (Budapest) dem Werk an und zum Abschluss hielt Attila Bombitz eine Einführung in die ungarische

Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Peter Handkes, fokussiert auf die Erzählung *Die Wiederholung*.

Im Vorfeld des wissenschaftlichen Symposiums fand ein kulturelles Rahmenprogramm unter dem Titel *Flanieren mit Peter Handke* statt, das zwei Filmvorführungen und einen Theaterabend umfasste: Corinna Belz' Portraitfilm *Peter Handke – Bin im Wald. Kann sein, dass ich mich verspäte...* und Wim Wenders Filmadaptation *Die schönen Tage von Aranjuez* wurden am 25. und am 26. September 2017 im Grand Café Szeged gezeigt. Den absoluten Höhepunkt des Rahmenprogramms bildete die Theatervorführung von *Die schönen Tage von Aranjuez* am 27. September 2017 in der Alten Synagoge Szeged mit den Schauspielern Angéla Eke und Sándor Zsóter in ungarischer Sprache.

Der Band „*Das Wort sei gewagt*“. *Ein Symposium zum Werk von Peter Handke*, den der Leser hier in Händen hält, versammelt überarbeitete und erweiterte Fassungen der in Szeged vorgetragenen Beiträge. Ein großer Dank gilt Jean Bertrand Miguoué (Yaoundé) und Vincenza Scuderi (Catania), die am Symposium nicht teilnehmen konnten, ihre Aufsätze aber für den Band zur Verfügung stellten.

Das internationale Symposium mit dem kulturellen Rahmenprogramm wie auch der Band wurden vom Bundesministerium für Wissenschaft, Forschung und Wirtschaft Österreichs, vom Österreichischen Kulturforum Budapest, von der Stiftung der Szegeder Germanistik, von der Szegeder Kommission der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, vom Grand Café Szeged und vom Verein Maszk Szeged unterstützt. Herzlicher Dank gebührt den Lektoren Christina Schrödl und Christoph Bech, die die einzelnen Beiträge des Bandes lektorierten.

Szeged und Wien im Oktober 2018

Attila Bombitz und Katharina Pektor

Hans Höller

Peter Handkes ‚Weltliteratur‘

Als der Nobelpreis im Herbst 2011 dem schwedischen Lyriker Tomas Tranströmer zugesprochen wurde, würdigte Peter Handke in einem Beitrag für das Nachrichtenmagazin *Focus* den Dichter mit den Worten: „Tranströmer schreibt Weltliteratur im eigentlichen Sinne. Ihn interessiert nicht dieses üblich gewordene Internationale, wenn ein mongolischer oder russischer oder indonesischer Autor so schnittig schreibt wie Philip Roth.“¹

Um ein Verständnis von „Weltliteratur im eigentlichen Sinne“, wie es sich in Handkes Werk darstellt, wird es in diesem Beitrag gehen. Eine Spur dazu legt der Autor in seinem Tranströmer-Artikel, wenn er ihn als einen „Elementarschreiber“ bezeichnet, für den „nur die Katastrophen und Freuden der menschlichen Existenz“ gelten, bei dem es aber auch „eine gewisse Schalkhaftigkeit“, etwas „Spielerische[s]“ gibt, „das ihn zum Schreiben bringt“.²

Eine zweite Spur, die ich aufnehmen möchte, ist Goethes Auseinandersetzung mit dem Begriff „Weltliteratur“. Bei Goethe kommen sowohl das Elementare wie das Alltägliche zu ihrem Recht, und sein Wort von den „sehr ernsten Scherzen“, das er für die ungewöhnliche sprachliche Form in seinem Welt drama, dem zweiten Teil des *Faust*, verwendet, ermöglicht ein umfassenderes Verständnis der vielen komischen bzw. komödiantischen Formen in den Werken Peter Handkes. Die Aufforderung zum Komödien spielen – „Spielt gewissenlos die Possen – die Sätze, Gebärden und Blickwechsel – der Alltäglichkeit“³ – findet man bei ihm ja auch in den Büchern, in denen, wie im ‚Dramatischen Gedicht‘ *Über die Dörfer* (1981) der rettende Humor sonst wenig Rolle spielt.

1. ‚Welt‘

Das Wort ‚Welt‘ und die vielen Wortverbindungen mit ‚Welt‘, wie „Weltoffenheit“, „Welterlebnis“, „Weltgewinn“, „Weltlandschaft“, „Weltergänzungslust“, sind aus Handkes Büchern nicht wegzudenken. Die ‚Welt‘ gewinnt bei ihm existenzielle Bedeutung, sie ist das Erstrebte, im Sinne von Frei-Werden *für* die Welt und *in* der Welt. In den vielen Erzählplots vom Aufbruch ‚in die weite Welt hinein‘, und wenn es nur eine ‚einfache

1 Handke, Peter: Zu Tomas Tranströmer. In: Ders.: Tage und Werke. Berlin: Suhrkamp 2015, S. 58f.

2 Ebd., S. 58.

3 Handke, Peter: *Über die Dörfer*. Dramatisches Gedicht. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 101.



Fahrt ins Landesinnere‘ ist oder der Weg ins Stadtzentrum, schwingt die Aufforderung mit, „ins Offene“ zu gelangen, hinaus aus allem, was einen einengt und einsperrt.⁴ Zu guter Letzt, nach Irrwegen und Umwegen und nach dem Einander-Verlorengehen finden die Menschen wieder zusammen. Nicht wenige von Handkes Büchern schließen mit dem Fest in einem Gasthaus.

Eine gute Wendung herbeizuführen und dabei aufmerksamer für die Welt zu werden, darin besteht seit langem, Werk für Werk, Handkes beständige Arbeit des Erzählens: „Auf einem Grund von Weh, Kummer und Sorge: das Fahrzeug Licht.“⁵ Die hier in einem stillen Bild zum Ausdruck kommende welterhellende Arbeit des Erzählens wird an anderer Stelle, in der *Lehre der Sainte-Victoire* (1980), vom Autor-Erzähler mit biblischer Wucht als das Gesetz seines Schreibens formuliert, das er an den Gemälden von Paul Cézanne abliest: „daß Cézannes gewaltiger, in der Menschheitsgeschichte nur einmal möglicher Ding-Bild-Schrift-Strich-Tanz unsereinem machtvoll und dauernd das Reich der Welt offenhält“.⁶

2. Sich in der Weltliteratur entdecken – „Hühnerleiter wird Jakobsleiter“⁷

Handkes Werk stellt eine erzählerische Bilderfolge von Szenen der Befreiung dar. Die emphatische poetologische Beziehung auf Cézannes „Ding-Bild-Schrift-Strich-Tanz“ zeigt, dass es dem Autor nicht einfach um die Bildinhalte geht, sondern um das elementare, existenzielle, das Ich einbeziehende künstlerische Spiel des Verwandelns und Umwandelns der Wirklichkeit, um die befreiende Übergängigkeit vom einen zum andern, wodurch in der Erzählsprache der vielfältige Sinn der Welt aufgeblättert wird.

Ein erstes dieser Bilder, die sich auf eher verborgene Weise zur Weltliteratur hin öffnen, findet man gleich am Beginn von Peter Handkes Roman *Die Hornissen* (1966). Dort wird Gregor Benedikt, der jugendliche Erzähler, in der Kammer einer ärmlichen Keusche von seinem Bruder von draußen durch die Fensterscheibe gesehen. Gregor sitzt mit vor der Brust verschränkten Armen am Bettrand, die Fingerspitzen in den Rücken gekrallt, wie in sich selber eingeschlossen. In dem Bild steckt die Textintention des Romans: die in viele kleine, relativ selbstständige Kapitel gegliederte Geschichte des Freiwerdens im Erzählen. In einer späteren ‚Entfesselungsszene‘ wird sich Gregor

4 Oft zitiert Handke in seinen Büchern den Beginn von Friedrich Hölderlins Elegie *Der Gang aufs Land*: „Komm! ins Offene, Freund!“ (Hölderlin, Friedrich: *Der Gang aufs Land*. In: Ders.: *Werke* in zwei Bänden. Hg. von Günther Mieth. Stuttgart: Carl Hanser Verlag 1970, S. 296).

5 Handke, Peter: *Die Obstdiebin oder Einfache Fahrt ins Landesinnere*. Berlin: Suhrkamp 2017, S. 555.

6 Handke, Peter: *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984 (1980), S. 63.

7 Handke 1981, S. 105.

aus dem hölzernen Gestänge eines Milchstandes, unter den er vor Müdigkeit hineingesunken ist, wie aus einem Käfig herausarbeiten. Die Arbeit der Befreiung wird erzählt wie eine Menschwerdung, als würde einer das Zusammenspiel von Kopf und Hand neu erlernen und im Ertasten des Bodens sich wieder der Welt versichern: Er „fährt und wandert mit der Hand über die sichere Erde“ und „er erobert so die Welt zurück“, die ihm abhanden gekommen war.⁸

Über den Namen Gregor stellt sich die Verbindung zu Gregor Samsa in Franz Kafkas Erzählung *Die Verwandlung* her, auf die mit einer anderen, weltliterarischen Verwandlung geantwortet wird, und diese Verwandlung hat nichts mit der üblichen epigonalen Kafka-Nachfolge nach 1945 zu tun, sondern sie meint ein Schreiben, das Satz für Satz durch das Werk Kafkas hindurchgeht, sich dessen Wissen aussetzt, um es im Erzählen zu verwandeln in ein Organon der Befreiung. Alles scheinbar nur Zufällige wird in diesem rettenden Prozess der Verwandlung bedeutsam, selbst der in Handkes Heimatort Griffen geläufige Familienname des Erzählers, ‚Benedikt‘, verweist auf die weiterhelfende Schriftüberlieferung, auf Benedictus de Spinoza, der lehrte, dass Gott *in* der Welt ist und sich im Irdischen offenbart, weshalb bei Spinoza „der vernünftige Mensch, solange er kann, das Leben (be)denkt.“⁹ So wird im Erzählen die Schriftüberlieferung selbst befreit und sie gewinnt im Hier und Jetzt, in einem kärntner-slowenischen Dorf nach dem Zweiten Weltkrieg, eine neue Aktualität. Die alte Abgrenzung von hoher und niedriger Kultur wird aufgehoben, und die große, irdische literarische Tradition erweist sich nach 1945, nach Krieg und Vernichtung, gerade dort am notwendigsten, wo sie bisher nie eine Rolle spielte. Später, in den Notaten zur Arbeit an *Langsame Heimkehr* (1979), wird Handke einen Satz zu seiner Herkunft und seinem klassischen Anspruch formulieren, der m. E. zu den gewaltigsten und klarsten sozialen Bestimmungen des Schreibens nach 1945 gehört, ein Satz, aus dem ein selten gewordenes historisches Bewusstsein spricht: „Das Pathos meiner Herkunft bewahrt mich vor dem Klassizistischen (das Zeichen des Bürgerlichen ist) und verlangt von mir das Klassische (das nicht nur mich adelt)“.¹⁰

Das Motto von Handkes erstem Roman ist ein jahrtausendalter griechisch-antiker Orakelspruch, der das Verlangen nach Heimkehr aus dem Krieg zum Ausdruck bringt, sie aber durch die zweideutige Formulierung fraglich erscheinen lässt: „DU WIRST GEHEN / ZURÜCKKEHREN NICHT STERBEN IM KRIEG“.¹¹ Die Frage nach der Heimkehr bleibt letztlich im ganzen Werk unentschieden, doch die Sehnsucht nach Frieden bleibt der stärkste Impuls in Handkes Schreiben, und das „GEHEN“ wird zu einem

8 Handke, Peter: *Die Hornissen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966, S. 240.

9 Handke, Peter: *Zu Ernst Meister*. In: Ders.: *Tage und Werke*, S. 57.

10 Handke, Peter: *Die Geschichte des Bleistifts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 30.

11 Handke 1966, S. 5.

universalen Versprechen: „Ihre Art Gehen“, wird es von der Aventurera und Bankfrau in *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos* (2002) heißen, war eine „Art des umfassenden Handelns“, es „ging hinaus über ein bloßes Gehen.“¹²

In den *Hornissen* taucht zum ersten Mal der Mann auf, der am Rand einer Landstraße in einem beständigen Gleichmaß dahingeht und für den Erzähler zum Inbild des epischen Schreibens als Form eines bewussten Lebens wird.

3. Erzählen als Selbst- und Welterkenntnis

Die Frage der Beteiligung des Erzählers am erzählten Geschehen findet in der avancierten Erzähl-Reflexion des zeitgenössischen Nouveau Romans einen Resonanzraum. In scheinbar nebensächlichen Details wie dem des Blicks, der von draußen durch die Fensterscheibe auf den Erzähler fällt, verbirgt sich die von Beginn an mitlaufende, aber erst viel später, gegen Schluss des Buchs, thematisierte Frage nach dem Verhältnis von Erzähler, erzählter Figur und Autor-Ich: „Das Fenster seines Zimmers spiegelt von außen, was außen ist; wer hineinschaun will, muß, indem er nah an die Scheibe tritt, durch sein eigenes Gesicht hindurchschaun, damit er den Blinden drin sehen kann.“¹³ Der blinde jugendliche Erzähler in seiner Kammer, Gregor Benedikt, erzählte Figur und Ich-Erzähler in einem, ist aufgrund einer Verletzung, die mit dem Krieg in Verbindung gebracht wird, erblindet.¹⁴ Aber die Blindheit erfährt auf der literarischen Ebene des Erzählens eine Verwandlung, insofern das blinde Kriegsoffer in diesem Spiel von Verwandlung und Umwandlung für ein anderes Sehen, ein seherisches Sehen, prädestiniert erscheint: „Er hält sich an das, was er bis jetzt und so weiter erfährt und erfahren hat. In vielen Sagen ist gerade der Blinde ein Seher. Der Seher ist blind.“¹⁵

Im blinden Erzähler in der ärmlichen Kammer eines Kärntner Dorfes, der mit Homer als der Imago des blinden Dichters in Verbindung gebracht wird, rücken die zeitgenössische Erzähltheorie und die antike epische Tradition zu einer sich gegenseitig erhellenden Konstellation zusammen. Ein solches, die Welt ergänzendes Erzählen wird in den *Hornissen* vom Erzähler, dem Keuschlersohn, als eine Form der Selbstbehauptung

12 Handke, Peter: *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*. Roman. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 503.

13 Handke 1966, S. 272.

14 Vgl. ebd., S. 272. Es „wird aus der Erzählung nicht ganz klar, durch welches Ereignis der Knabe erblindet; es wird nur mehrmals gesagt, daß ein Kriegszustand herrsche“. In diesem Hinweis auf eine zweite Ebene der Erzählung, es ist die bruchstückhafte Erinnerung an ein gelesenes Buch, tritt eine zusätzliche literarische Vermitteltheit der erzählten Wirklichkeit in Erscheinung, die mit zum rätselhaften Charakter des Romans beiträgt, aber auch zu der großen Anforderung, die er an das Lesen stellt.

15 Ebd., S. 274.

verstanden. Denn: „dadurch, daß er sich etwas ausdenkt“, wird es am Schluss des Romans heißen, „vermag er sich zu behaupten.“¹⁶

Im ersten Roman hat diese Selbstbehauptung im beständigen epischen Erzählen zu einem der schönsten Bilder in Handkes Werk gefunden: Es ist das bereits erwähnte Bild des Mannes, den der Ich-Erzähler einmal am Rand einer Landstraße dahingehen sah, in weißem Hemd und dunkler Hose, die Hosenbeine flatternd im Wind, ‚umflügelt‘, als wäre er der Götterbote Hermes.¹⁷ Seine Vorbildlichkeit für den Erzähler Gregor Benedikt liegt im beständigen epischen Ausschreiten. Er wird in vielen Büchern Handkes wiederkehren, wie eine Vergewisserung des epischen Erzählens, das uns die Welt offenhält. In der Erinnerung an ihn erträumt sich der jugendliche Erzähler, wenn er im Gestänge eines Milchstandes eingesperrt ist, die Idee eines frei machenden Schreibens.¹⁸ Diese Gestalt wird in anderen Verkleidungen erscheinen und uns in Erinnerung rufen, wie vielfältig die Entwürfe des freien Ausschreitens in der Weltlandschaft der Überlieferung sind. Unter diesen Selbstentwürfen des Erzählens ist die häretische Beschreibung der Christusgestalt, die Peter Handke auf einem Bild in einer griechisch-orthodoxen Kirche in Thessalonien gesehen hat, die herrlichste: Christus wandert, wie ein Wiedergänger des Spinoza, aus dem Grab auferstanden, in die Welt hinein, als würde er in ihr vom irdischen Licht und der Luft selber erlöst: „herrlich“, wie er „zunächst ALLEIN seines Weges wandelt, noch im weißen Leichentuch, das ihn umweht, die Rechte in der Morgendämmerlandschaft gehalten wie segnend und wie selber gesegnet von der Luft und dem dunkelblauen Himmel“!¹⁹

4. Eine Welt von lebendigen Beziehungen

In der Erzählung wie in der Kunst würden nur die Varianten zählen, notiert Handke zum Bildmotiv des auferstandenen Christus. Im Gegensatz zum Wiederholungs-Zwang wirkt das Spiel mit den erzählerischen Wiederholungs-*Varianten* befreiend; es erweitert das Vorstellungsvermögen, schärft den geistesgegenwärtigen Blick für immer neue Bild-Verwandtschaften und für den Reichtum an Sinnveränderungen, insofern die einzelnen thematischen Bilder selbst wieder miteinander in neue Bildkonstellationen eintreten und alles in diesen Beziehungen ‚vielsagend‘ wird. „Natur und Kunst sind zu groß, um auf Zwecke auszugehen, und habens auch nicht nötig, denn Bezüge gibt’s überall

16 Ebd., S. 275.

17 Vgl. ebd., S. 242.

18 Vgl. ebd., S. 236-242.

19 Handke, Peter: Gestern unterwegs. Aufzeichnungen (November 1987 bis Juli 1990). Salzburg / Wien: Jung und Jung 2005, S. 36.

und Bezüge sind das Leben“, schreibt Goethe mit Bezug auf Immanuel Kant,²⁰ und an anderer Stelle sieht er Kants „grenzenloses Verdienst um die Welt“, und er fügt hinzu, „ich darf auch sagen um mich, daß er in seiner Kritik der Urteilskraft, Kunst und Natur nebeneinander stellt und beiden das Recht zugesteht, aus großen Prinzipien zwecklos zu handeln.“²¹ Der Akzent liegt in der Zeit der Industriellen Revolution in Deutschland und der rapiden Etablierung des kapitalistischen Weltmarkts auf dem Wort „zwecklos“.

Goethes Auseinandersetzung mit dem Begriff „Weltliteratur“ und seine widersprüchlichen Einschätzungen haben mit dem Bewusstwerden der Folgen dieses epochalen historischen Geschehens für die Naturanschauung und für die Entwicklung einer humanen Kultur zu tun. Drei Jahrzehnte später wird von einem ganz anderen ‚Reichtum‘ die Rede sein, wenn Karl Marx in seiner *Kritik der politischen Ökonomie* den Fetischcharakter der Ware im ersten Band des *Kapital* von Karl Marx bestimmt: „Der Reichtum der Gesellschaften, in welchen kapitalistische Produktionsweise herrscht, erscheint als eine ‚ungeheure Warensammlung‘, die einzelne Ware als seine Elementarform. Unsere Untersuchung beginnt daher mit der Analyse der Ware.“²²

Man könnte Handkes Werk als den umfassendsten, am meisten reflektierten literarischen Gegenentwurf zum Warencharakter, den die Menschen und Dinge im Kapitalismus annehmen, verstehen. ‚Weltliteratur‘, das wäre in diesem Sinn eine mit den Mitteln der Kunst erschaffene wirklichere Wirklichkeit, die den irdischen ‚Reichtum‘ in der Natur und der Kunst wiederentdeckt und zum Leuchten bringt.

5. Die Überlieferung der irdischen Welt

Diesen irdischen Reichtum der kulturellen Überlieferung hat Simone Weil der entfremdeten industriellen Arbeitswelt und der weltfeindlichen Kirche entgegengehalten. Was bei Handke „Weltliteratur im eigentlichen Sinne“ umfasst, könnte man mit den Worten Simone Weils veranschaulichen, mit welchen sie die von ihr geliebte mehrtausendjährige Überlieferung beschreibt, die sie daran hinderte, in die katholische Kirche einzutreten. In *Das Unglück und die Gottesliebe* führt sie die große Überlieferung an, welche die heterodoxen und häretischen Überlieferungen, die mystischen Traditionen und die Literatur genauso umfasst wie das konkrete, gelebte irdische Dasein der Menschen und die Dinge:

20 Goethe an Zelter, 29. I. 1830. In: Goethe, Johann Wolfgang: Die letzten Jahre. Briefe, Tagebücher und Gespräche von 1823 bis zu Goethes Tod. Hg. von Horst Fley. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1993, S. 223.

21 Goethe an Zelter, 29. I. 1830, ebd.

22 Marx, Karl: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band. Buch I: Der Produktionsprozeß des Kapitals. Berlin: Dietz Verlag 1974, S. 49.

Es sind so viele Dinge, die Gott liebt; denn sonst hätten sie kein Dasein. Die ganze unermessliche Erstreckung der vergangenen Jahrhunderte, mit Ausnahme der letzten zwanzig; alle von farbigen Rassen bewohnten Länder; das ganze weltliche Leben in den Ländern weißer Rasse; in der Geschichte dieser Länder alle der Ketzerei beschuldigten Überlieferungen, wie die Überlieferung der Manichäer und Albigenser; alles, was von der Renaissance an seinen Ausgang genommen hat, das zwar allzu oft entwürdigt, aber doch nicht völlig wertlos ist.²³

Simone Weil trifft sich in ihrem Verständnis des kulturellen Reichtums und ihrer besonderen Aufmerksamkeit für heterodoxe Denktraditionen mit Peter Handke. Bei ihm sind das neben vielen anderen auch die griechischen Vorsokratiker, die mittelalterlichen Mystiker, Teresa von Ávila vor allem, Spinoza, Goethe, der Benjamin'sche Messianismus und das Eingedenken mit den bedrohten oder zerstörten nicht-literarischen Kulturen. Handke erinnert an sie in seinen Büchern mit dem Zug der vertriebenen Indianer, der plötzlich in einer Weltstadt wie New York auftauchen kann oder sich als Inbild einstellt, wenn in einer Salzburger Vorortsiedlung am Abend eine Gruppe von Menschen von der Bushaltestelle heimwärts zieht.

6. Goethes „Weltliteratur“

Der Begriff „Weltliteratur“ ist durch seine Bemerkung im Gespräch mit Eckermann vom 31. Januar 1827 berühmt geworden: „National-Literatur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen.“²⁴ Diesem Zug zur Beschleunigung folgen auch andere Überlegungen Goethes. Er lasse es nicht bei dem „hoffnungsreiche[n] Wort“ „Weltliteratur“ bewenden, schreibt Henrik Birus in seinem Beitrag zu „Goethes Idee der Weltliteratur“ im Sammelband *Weltliteratur heute*, sondern konkretisiere den neuen Begriff an anderer Stelle mit dem Hinweis auf die Beschleunigung des Verkehrs durch die „Schnellposten und Dampfschiffe“, mit denen die Nationen näher aneinander rücken und sich der „wechselseitige Austausch“ intensiviere.²⁵ Birus zeichnet aber auch Goethes ernüch-

23 Weil, Simone: Das Unglück und die Gottesliebe. Deutsch von Friedhelm Kemp. München: Kösel 1953, S. 58f. Vgl. dazu Bachmann, Ingeborg: Das Unglück und die Gottesliebe – Der Weg der Simone Weil. In: Dies.: Werke, Bd. 4, S. 181.

24 Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hg. von Christoph Michel unter Mitwirkung von Hans Grütters. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1999 (= Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Bd. 12.), S. 225.

25 Birus, Hendrik: Goethes Idee der Weltliteratur. Eine Vergegenwärtigung. In: Schmeling, Manfred (Hg.): Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven. Hg. von Manfred Schmeling. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995, S. 5-28, hier S. 13 (= Saarbrücker Beiträge zur Vergleichenden Literatur- u. Kulturwissenschaft, Bd. 1), http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/birus_weltliteratur.pdf [16.09.2018].

ternde Einsicht nach, dass die Beschleunigung des globalen Warenverkehrs nicht die weltweite, den Menschen dienende humane Kommunikation der Künste und Wissenschaften mit sich bringen werde. Zur Illustration dieser herabgestuften Erwartungen führt er eine spätere Aufzeichnung an, in der Goethe von einer „solche[n] Weltliteratur“ spricht, „die bey der sich immer vermehrenden Schnelligkeit des Verkehrs unausbleiblich ist“ und die ihn befürchten lässt, es werde sich, „was der Menge zusagt, [...] gränzenlos ausbreiten [...] und wie wir jetzt schon sehen sich in allen Zonen und Gegenden empfehlen“. Die „Ernsten und eigentlich Tüchtigen“, denen „das kaum gelingen“ werde, „müssen deshalb eine stille, fast gedrückte Kirche bilden, da es vergebens wäre der breiten Tagesfluth sich entgegen zu setzen; standhaft aber muß man seine Stellung zu behaupten suchen bis die Strömung vorüber gegangen ist.“²⁶

Ein Schreckensbild von der „breiten Tagesfluth“ und der verderblichen „Strömung“, in der Goethe seine humane Utopie von Weltliteratur untergehen sieht, findet man im Brief an Alexander von Humboldt vom 17. März 1832. In den wenige Tage vor seinem Tod geschriebenen Zeilen tut sich die Vision einer für sein Schaffen katastrophalen Zeit auf. Er sieht sein Lebenswerk „an den Strand getrieben, wie ein Wrack in Trümmern daliegen und vom Dünenschutt der Stunden zunächst überschüttet werden“. Den zweiten Teil des *Faust*, um den es ihm in diesem Brief geht, nennt er ein „seltsames Gebräu“, für dessen eigentümliche Form er das Wort „diese sehr ernsten Scherze“ verwendet.²⁷

An Goethes Einschätzung seines letzten großen Werks, aus der das Bewusstsein von Verlorenheit, Abstand und Distanz zur Welt spricht, und dennoch der Widerstand mit den Mitteln der Sprache und das ernste Spiel mit der literarischen Tradition nicht aufgegeben wird, kann man sich bei der Charakteristik von Handkes „Weltliteratur“ halten. Das Wort gewinnt eine kritische Bedeutung im Widerstand gegen den Geschäftsgeist der globalen Machenschaften. Das klassische Projekt der Herstellung einer humanen Welt, die auf das befreiende kreative Vermögen in allen Menschen setzt, erhält in den „sehr ernsten Scherzen“ der Literatur ein neues, philosophisches Ansehen, es hilft dem Verstand „auf die Sprünge“ und setzt auf den befreienden Witz der literarischen Sprache.

7. „Diese sehr ernsten Scherze“: Handkes episches Welttheater

So verschieden die komischen Formen auch sind – kaum aufzuzählen in ihren vielfältigen Erscheinungsformen, vom amerikanischen Slapstick bis zur Wiener Zauber-

26 Zit. nach Birus, S. 17.

27 Goethe an Alexander von Humboldt, 17. März 1832. In: Goethe 1993, S. 550.

posse Ferdinand Raimunds, vom Gassenhauer bis zu den dialektischen Witzen Walter Benjamins, dazu die herzlichen, lachenden Erzählschlüsse, in denen, je später, desto komödiantischer, die rettende Narrheit einzigartige Choreographien hervorbringt – all diese komischen Formen und Mittel treffen sich darin, weiterzuhelfen und einen Weg zu zeigen, der frei macht, beweglich und heiter. Und, um im Zusammenhang des Themas „Weltliteratur“ nicht auf ihn zu vergessen, die welterhellende Komik Handkes berührt sich auch mit dem dialektischen Weltwissen in Bertolt Brechts epischem Theater. In den Nachträgen zum *Kleine[n] Organon* für das „Theater des wissenschaftlichen Zeitalters“, wie er es nun nennt, findet man eine Verteidigung des Vergnügens am dialektischen Weltwitz, der auch für Handkes Erzählen charakteristisch ist. Denn hier wie dort geht es um die „Vergnügungen an der Lebendigkeit der Menschen, Dinge und Prozesse“, welche „die Lebenskunst sowie die Lebendigkeit“ steigern: „Alle Künste tragen bei zur schönsten aller Künste, der Lebenskunst.“²⁸

In Handkes *Der Chinese des Schmerzes* (1983) trägt ein Priester die materialistische Schwellentheorie aus Benjamins „Passagenarbeit“ in einer Art Bibelauslegung vor, als wüsste er – und der Autor weiß es –, dass Benjamin in den *Geschichtsphilosophische[n] Thesen* in einer Art komödiantischer Ouvertüre anhand von Puppenspiel und Zauberapparatur das verborgene Zusammenspiel von historischem Materialismus und Theologie erklärt hat.

Die vielen Zauber- und Märchendinge im Werk Handkes sind kaum aufzuzählen, man findet seltsame Tiere als Mentorengestalten, die dem Menschen zugetan sind und weiterhelfen wie im Märchen, zum Beispiel den Weberknecht, ein Spinnentier, das in *Der Chinese des Schmerzes* zum Patron der Archäologen wird; oder den Feldhasen, der an die Flüchtenden erinnert und sie ins Freie und Offene weist. Dazu die rettenden Dinge oder die Apparaturen, die wie der *Deus ex machina* im Theater auf bewusst gespielte Weise die Wendung zu einem guten Ende bewirken. Das Auffälligste und weltliterarisch Beziehungsreichste unter ihnen ist die „Neue Welt Orgel“ in Handkes Antikriegs-Stück *Die Fahrt im Einbaum* (1999), eine „Riesenapparatur“, die sich vom Theaterhimmel herabsenkt und im Sinken auseinander fächert und „lange, knallbunte Stahlfinger“ ausfährt, „lustig anzuschauen, glitzernd, einen sonoren, immer stärker raumfüllenden Ton von sich gebend“. Dann schieben sich diese Finger „fast fürsorglich zwischen alle die verlugten Leiber und schieben sie sanft auseinander, jeden woandershin und zuletzt [...] jeden an einer anderen Stelle zum Saal und zur Szene hinaus.“²⁹ In dieser Maschinerie, die jedem sein Geschick in die Hand gibt und auf seinen Weg ins Freie schickt, hat

28 Brecht, Bertolt: Nachträge zum „Kleinen Organon“. In: Ders.: Über Politik auf dem Theater. Hg. von Werner Hecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971, S. 89-95, hier S. 90.

29 Handke, Peter: Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 120.

Handke die moderne Weltliteratur und die Weltmusik der Pop-Kultur auf geradezu anstößige Weise miteinander verbunden, indem er Kafkas Foltermaschine aus der *Strafkolonie* mit der Jukebox und ihrem sprichwörtlichen sonoren Sound zusammenmontiert. High and Low ergänzen einander und wirken mit an der befreienden Auflösung des nationalen Zusammenschlusses, der jeden um seine Bewegungsfreiheit bringt.

Dieses heitere Verwandeln von allem, was einengt, den Menschen verkleinert und Macht und Angst verbreitet, zeigt sich auf exemplarische Weise im spielerischen Umgang mit dem Buch der Bücher, mit der Bibel, und besonders mit der Geschichte vom verlorenen Paradies. Sie wird mit lachender Freiheit umgewendet, und die vielen kleinen ‚Apfelmärchen‘ in Handkes Erzählungen und die bisher letzte große epische Erzählung, *Die Obstdiebin oder Einfache Fahrt ins Landesinnere*, vergewissern uns darin, dass die Frucht vom Baum, Erkenntnis hin oder her, noch immer zu pflücken ist. Das „Obstdiebestum“, heißt es am Ende von der jugendlichen Obstdiebin, es war „eher das Abzweigen zu den fremden Obstgärten; die Bewegung des Ausscherens; des Ausschwärmens; des Mitgehenlassens.“ In dieser nachdenklichen Stelle zeigt sich eine jugendliche Lebensform, die sich nicht so leicht in die ausgetretenen Wege fügt und sich noch in die Träume der alten Frau hinüberretten würde. „Noch als Mutter, auch als Großmutter würde sie von der Obstdiebszeit träumen.“ So steckt im „Obstdiebestum“ wie in der Apfelkunde ein Weltwissen, das die Schriftüberlieferung mit dem Alltag verbindet und uns dabei unterstützt, auszuscheren und auszuschwärmen und darin, den eigenen Weg zu erkennen. „War das denn möglich: ein einzelner Mensch, welcher ausschärmte? Es war möglich.“³⁰

8. „daß die Poesie der ganzen Menschheit angehört“

Angeichts der sinistren Perspektive der sich durchsetzenden „Weltliteratur“, die vom ‚velociferischen‘ Zeitalter erfasst wird,³¹ besinnt sich Goethe auf die ‚demokratische‘ Idee einer in allen Menschen auf der Welt angelegte Kreativität. In seinem Brief an Carl Jacob Ludwig Iken vom 23. Februar 1826 schreibt er:

30 Handke 2017, S. 559.

31 In Anspielung auf den Brief Goethes an Nicolovius, Ende November 1825, in welchem er die dem Denken und Reifen der Dinge abträgliche Beschleunigung und rasche Vermarktung als „velofizerisch“ bezeichnet (Goethe 1993, S. 334).

Es werde sich zeigen, daß die Poesie der ganzen Menschheit angehört, daß es überall und in einem Jeden sich regt, nur an einem und dem andern Orte, oder in einer und der andern besondern Zeit, so dann aber, wie alle specifische Naturgaben, in gewissen Individuen sich besonders hervorthut.³²

Gegenüber der modernen Weltliteratur, soweit sie Teil des kapitalistischen Weltmarktes und seiner Kommunikationsformen ist, erinnert Goethe an Johann Gottfried Herders Idee eines sich bei allen Menschen auf je besondere und geschichtlich verschiedene Weise äußernden poetischen Vermögens. Dieses natürliche, in uns angelegte kreative Potential ist nicht dazu da, so könnte man hinzufügen, als eine Ware unter anderen Waren auf dem sich etablierenden Weltmarkt herumgeschoben zu werden und, wenn es nicht mehr verwertbar ist, an den Rändern der Metropolen zu verkommen.

Besonders die späteren Bücher Peter Handkes lesen sich wie eine Suche nach den vielen verloren gegangenen Menschen am Rande der Metropolen des Weltmarkts und sie erinnern an das, was einzig retten kann: ein sozialer Zusammenhang, in welchem die Menschen ihre Fähigkeiten entwickeln können und in welchem der Einzelne mit den Worten aus Adalbert Stifters Manifest vom ‚Sanften Gesetz‘,³³ unbeschädigt neben dem andern bestehen kann und sogar die Dinge wie befreit erscheinen, weil sie nicht mehr nur unter dem Gesichtspunkt der Verwertung und ihrer Käuflichkeit gesehen werden.

In der Erzählung *Der Große Fall* (2011) geht ein alter Schauspieler durch die Waldstücke in der Umgebung von Paris und stößt auf die Reste verlassener Zeltstellen, in denen Jugendliche, herausgefallen aus allen sozialen Sicherheiten der Gesellschaft, am Rand der Großstadt gelebt haben. Auf einer der verlassenen Zeltstellen entdeckt er die Reste eines Werkhefts von einem Zimmermannslehrling, der fast noch ein Kind gewesen sein musste. Er studiert diese Aufzeichnungen, aufmerksam wie ein Ethnologe, der verstehen möchte, was hier geschehen ist, was diese vielen Formen des Verlusts der sozialen Sicherheiten produziert und die Zerstörung der kreativen menschlichen Fähigkeiten verursacht, warum so viele „auf die fremde und täglich fremdere Erde“ fielen, „von der sie, gleich ihm, nie wieder aufstanden“. Die Schrift erschien ihm „harmonisch und nachdrücklich“, er hatte, „was es in seinem Fach zu lernen gab, offenbar gern gehabt. Auch die erhaltenen Werkzeichnungen zeigten eine stille Begeisterung, und an eigens betonten und modellierten Holzfaserungen, -verfugungen, insbesondere an den tragenden Stellen, geradezu die Zärtlichkeit einer Griffelkunst, fern von allem Schematischen.“³⁴

32 Goethe an Carl Jacob Ludwig Iken, 23. II. 1826 (Konzept), zit. nach Birus 1995, S. 6.

33 Stifter, Adalbert: Bunte Steine. Journalfassungen. Stuttgart: Kohlhammer 1982, S. 13. (= Adalbert Stifter. Historisch-Kritische Gesamtausgabe. Hg. von Alfred Doppler und Walter Frühwald, Bd. 2.)

34 Handke, Peter: *Der Große Fall*. Erzählung. Berlin: Suhrkamp 2011, S. 52.

Was wir hier vor uns haben, ist ein abgebrochener biographischer Bildungsweg – von Handke wie ein fragmentarisches Seitenstück zum klassischen Bildungsroman beschrieben, jener Literaturgattung, die davon erzählt, wie das Subjekt die Fähigkeiten erlangt, in die Welt hinauszugehen und in Wechselwirkung mit ihr seine ‚spezifischen Naturgaben‘ zu entwickeln. Im Werkheft des Zimmermanns-Lehrlings ist in den Holzverbindungen die Idee vom ‚Handwerk des Lebens‘ (Cesare Pavese) enthalten, die darin läge, dass das einzelne und der einzelne getragen werden von der Verbindung mit den anderen, es ist die Idee eines die einzelnen Teile tragenden großen Zusammenhangs, um den es Handke in seinem Schreiben zu tun ist.³⁵ Wenn Handke von „Weltliteratur im eigentlichen Sinne“ spricht, geht es um die Idee einer Welt, in der, so vielfältig sie in ihren Erscheinungsformen ist, kein Mensch mehr verkommen muss, weil die soziale Sicherheit, die Aufmerksamkeit füreinander und der dafür notwendige Frieden fehlen. Öffnung für die Welt und Erweiterung des Blicks, dazu gehört von der ersten Erzählung an, *Über den Tod eines Fremden* (1963),³⁶ bis zum bisher letzten Roman, *Die Obstdiebin oder Einfache Fahrt ins Landesinnere* (2017), die Aufmerksamkeit für die Verfolgten und Geflüchteten, für die dunklen Räume der vom Tod Bedrohten und mit Verachtung Gestraften. Die Aufforderung, die enthalten ist in Handkes bekanntem Satz, dass die Welt „ja noch gar nicht entdeckt“ ist, schließt auch die „Forschungsreise“ zu den Orten von Krieg, Gewalt und Tod ein: zu „den Verschlagen, den einstigen Schlafstätten, Besenkammern, Verstecken für Deserteure und Résistancekämpfer, Arrest-Zellen zum Wegsperrern ungestümer Kinder, Todeszellen für die bei Morgengrauen Hinzurichtenden?“, und hinzugefügt wird: „Zu erforschen was auch immer. Zu forschen angesichts all dieser Untertreppenhöhlen, nachzuforschen insbesondere in sich selber.“³⁷

35 Bartmann, Christoph: Suche nach dem Zusammenhang. Handkes Werk als Prozeß. Wien: Braumüller 1984.

36 „Als ich erstmals in meinem Leben einen Ort ausfindig machte – die unterirdischen ehemaligen Bunker, versteckt im hohen Gras und Gebüsch, an der Mur südlich von Graz im Mai 1963 –, entstand meine erste Erzählung (18. Aug. 1984).“ Sie trägt den Titel *Über den Tod eines Fremden*. (Handke, Peter: Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982-1987). München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2000, S. 205.)

37 Handke 2017, S. 430.

Die beleidigte Landschaft

Peter Handkes ‚merk-würdige‘ Räume und die Revokation

Eine beleidigte Landschaft offenbart sich aus der Vogelperspektive als eine zubetonierte. Auch vom Boden aus gesehen, ist es ein gestaltloses Stadt-Land-Ding ohne Horizontlinie. Die Spuren der Historie wurden vergessen gemacht, die Ränder der Stadt fransen aus. Ausfallstraßen ermöglichen die Flucht, aber das umgrenzende Land entzieht sich, indem es zunehmend von der Stadt absorbiert wird. Peter Handke widmet sich, wie seine filmischen Zeitgenossen, diesem zerfasernenden, dezentrierten Amalgam. Er macht den Weg durch das unschöne Gelände zum Movens für ein neues Verständnis von Gemeinschaft. „Die Hochhäuser und der Kinderspielplatz: man kann darüber nichts mehr denken, auch nichts ‚Kritisches‘“, notiert er in *Das Gewicht der Welt. Ein Journal* (November 1975 – März 1977).¹ Sein Werk straft diese Aussage Lügen. Man kann sehr wohl kritisch über das unpassende Nebeneinander denken. Angesichts des Städtebaus der Nachkriegszeit tut er dies auch, und zwar obsessiv in Wort und Film. Just der beleidigte Raum wird zum Auslöser eines unheroischen Erfahrungsmodus, der auf Repetition beruht; die Wiederholung des beleidigten Raumes ermöglicht durch das Nachzeichnen seiner sich auflösenden Konturen und die Hingabe an sein Zentrifugales eine Sichtweise, die sich dem Rigidem und Starren verweigert. Zwei Momentaufnahmen aus *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* (1969) und *3 amerikanische LPs* (1969) sollen der Erschließung des Themenkomplexes Landschaft-Nachkrieg-Iterabilität dienen. Dieser Aufsatz nähert sich seinem Anliegen somit vom Rand her. Handkes Werk evoziert den Rand als Trauerrand, um ihn in ein Verhältnis zum immer schon verlorenen Ganzen zu stellen.

1. Begriffsbildung

Was bedeutet es, von einer beleidigten Landschaft zu sprechen? Regisseur Werner Herzog verwendet den Begriff in dem Essay-Film *Tokyo-Ga* (1985) von Wim Wenders. Alle

1 Handke, Peter: *Das Gewicht der Welt: Ein Journal* (November 1975 – März 1977). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 176. An dieser Stelle bedanke ich mich herzlich für die vielen Anregungen, die ich an der Ungarischen Akademie der Wissenschaften in Szeged, an den Universitäten Harvard und Yale bei der Präsentation von Vorfassungen im Jahre 2017-18 erhalten habe, sowie bei Daniela Strigl und Karin Schiefer für die aufmerksame Lektüre.

Konnotationen, die das Wort „beleidigen“ beinhaltet, schwingen mit – von Beschimpfung und Schock bis hin zu Entschuldigung (leid tun) und Erschöpfung (etwas leid sein). Beleidigt werden können eigentlich nur Menschen. Der ungewöhnliche deutsche Ausdruck „die beleidigte Landschaft“ lässt auch an eine gebräuchliche Redewendung denken. Wenn wir ausdrücken wollen, dass etwas ästhetisch unangenehm ist, sagen wir, „es beleidigt das Auge.“ Für einen Filmemacher wie Herzog und eine ganze Generation von Künstlern nach dem Zweiten Weltkrieg ist es die Frage, wie man in einer Umgebung, die nach dem Krieg rasch und lieblos (also das Auge beleidigend) rekonstruiert wurde, agieren kann und soll. Im Interview verschiebt Herzog den österreichisch-deutschen Diskurs der 1960er und 1970er Jahre bezüglich des urbanen Wiederaufbaus auf Japan. Das Problem ist die Landschaft, die der Krieg verwundet hat, die die Vergangenheit begräbt und (auch daher) nicht als ästhetisch ansprechend empfunden werden kann.

In dem kurzen Segment von *Tokyo-Ga* bezieht sich Herzog auf das Zusammenspiel von städtischer Bautätigkeit und den zugrunde liegenden geographischen Formationen. Von der Höhe des Tokyo Tower schaut Herzog verächtlich auf die Stadt herab; man könne keine „reinen“ oder „durchsichtigen“ Bilder in ihren ausladenden, alles usurpierenden Betondimensionen finden (vgl. Abb. 1). Die Suche nach filmischen Bildern wird mit der Ausgrabung eines Archäologen verglichen. Mit dem „Spaten“ in der Hand könne der Filmemacher jedoch kaum „pure“ Bilder in dem Gelände freilegen. Das Problem ist hier die Stadt ohne Ende. Ihre Gestaltlosigkeit kann die gegenwärtige menschliche Erfahrung nicht erden. Die Gleichförmigkeit der Bauten und die Wiederholung einer verwässerten modernen Sprache, die als architektonische Banalität und daher als Beleidigung empfunden wird, so impliziert Herzog, führt zu einer semantischen Entleerung. Gleichgültigkeit und Mangel an Differenzierung beeinträchtigen die Landschaft, die in Herzogs anthropomorphisierender (und undifferenzierter) Begriffsbildung zu Schaden kommt – die Landschaft hat etwas erlitten, sie tut ihm leid und er ist ihrer leid. Der Blick von oben ruft im Schauenden eine Art emotionale Betrübnis hervor; er scheint der Tristesse von funktioneller Gleichheit müde. In einer totalisierenden Geste werden Stadt und Landschaft gleichgesetzt und als des künstlerischen Interesses unwürdig bezeichnet.²

In Wenders' Interview jedoch schwenkt die Kamera zur Seite und konzentriert sich auf die Touristen, die gebannt die Stadt betrachten. Als Filmemacher *in spe* holen sie sie durch Teleobjektive/Fernrohre nahe an sich heran, während Herzog pathetisch übers Filmemachen doziert. Die mobile Kamera schwenkt sofort zur Seite und dann nach unten auf die Stadt, um Leid, Schmähung und Beleidigung zu widerlegen. Sie entsagt der visuellen Beherrschung, die in Herzogs panoptischer Perspektive auf dem Rund des

2 Siehe hierzu Wenders, Wim: *Tokyo-Ga*. Criterion 1985, bes. Min. 54:01-56:55.



Abb. 1. Screenshot aus *Tokyo-Ga*, Reg. Wim Wenders (1985)

Turmes mitschwingt. Sie dreht sich zur Seite und schweift nach unten ab, das Kreismotiv des Filmes aufgreifend und variierend.

Die Einstellung gegenüber dem von Herzog als beleidigend empfundenen „Zugebaute[n]“ wird zum Indikator für verschiedene Versuche, westliche Demokratie nach 1945 mittels eines städtebaulichen Diskurses zu konzeptualisieren. Der Fluchtpunkt von Herzogs Argument und die Prämisse für Peter Handkes Werk ist also die indifferente Nachkriegsstadt, die ein demokratisches Gemeinwesen in Friedenszeiten zusammenhalten kann bzw. soll (bemerkenswert ist, dass nach Herzog der Filmemacher sich auf Kriegsschauplätze wagen muss, um „adäquate“ Bilder zu finden; in dieser Friedenslandschaft sei „kaum“ etwas möglich). Das Problem ist somit die formlose Stadt mit ihren zerlaufenden Rändern. Der Mangel an visueller Besonderheit, die Formlosigkeit dessen, was Form haben und damit die Bevölkerung formen sollte, wird in Handkes Œuvre zur Bedingung für die Möglichkeit einer neuen Beziehung zu Stadtleben, Sichtbarkeit und damit einer demokratischen Gemeinschaft. Handkes Arbeiten basieren auf der Neubewertung der scheinbar zerfließenden Linien an den Stadträndern, welche anderen – um die Worte des Erzählers in dem Roman *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994) zu gebrauchen – wie „Abschub- oder Vortodeszonen“ erscheinen, Orte, an denen eine „konturlose Helligkeit“ oder „mulmige Stille“ herrscht.³ Sein Hauptaugenmerk richtet sich auf die Peripherien von Städten wie Salzburg in seinem Roman *Der Chinese des Schmerzes* (1983), Grenzzonen wie Jesenice in Slowenien in seinem Magnum Opus *Die Wiederholung* (1986) oder unscheinbare Kreuzungen in Filmen wie *Die Abwesenheit* (1992). Sein Fernsehfilm *Chronik der laufenden Ereignisse* (1971) weist gleich zu Anfang mit einem sich öffnenden Theatervorhang auf die Wichtigkeit

3 Handke, Peter: *Mein Jahr in der Niemandsbucht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 216.

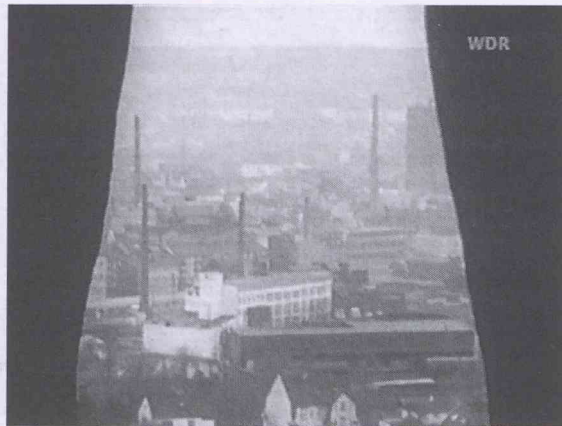


Abb. 2. Screenshot aus *Chronik der laufenden Ereignisse*, Reg. Peter Handke (1971)

der Landschaft hin (vgl. Abb. 2). In der achten Minute sehen wir eine Luftaufnahme einer Nachkriegslandschaft ähnlich derjenigen, auf die Wenders und Herzog vom Tokyo Tower aus fokussieren.⁴ Handkes Drehbuch für den Film *Falsche Bewegung* (1975) führt dementsprechend vom malerischen Städtchen Heide in Schleswig-Holstein zu den Hochhäusern von Schwalbach am Taunus in Hessen, wo der junge Protagonist in einer Goethe'schen Suche nach einer Verortung strebt (und dabei scheitert).⁵

Handke will nicht die Undifferenziertheit und visuelle Monotonie der Randbezirke hervorheben, sondern die Aufmerksamkeit auf deren charakteristische Wiederholbarkeit lenken. Die Tatsache, dass sie sich wiederholen, macht eben die Flucht in eine imaginierte Transzendenz möglich. Genau der iterative Charakter der dezentralisierten, zugebauten Stadt, deren auslaufende Ränder konstitutiver Teil sind, ist die Bedingung für die Möglichkeit eines neuen Erfahrungsmodells.⁶

- 4 Handke, Peter: *Chronik der laufenden Ereignisse*. Erstausstrahlung 10. Mai 1971 in der WDR-Reihe „Fernsehspiel am Montag“.
- 5 Siehe hierzu die lakonischen Regieanweisungen, die das Interesse auf die „beleidigte Landschaft“ in ihrer Ganzheit lenken und die Wenders in Totalen umsetzt: „Totale. Schwalbach am Taunus. Nacht. / Das Auto, das in einer menschenleeren Straße zwischen den Hochhäusern hält [...] Lange Totale der Schlafstadt Schwalbach am frühen Morgen. / Das Hochhaus“. Handke, Peter: *Falsche Bewegung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, S. 63-66.
- 6 Das Thema der Wiederholung als strukturierendes Element bei Handke ist – wiederholt – aufgegriffen worden, am ausführlichsten bei Klaus Bonn: *Die Idee der Wiederholung in Peter Handkes Schriften*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1994. Siehe hierzu auch die Aufsätze in Amann, Klaus / Hafner, Fabjan / Wagner, Karl: *Peter Handke. Poesie der Ränder*. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2006, insbesondere Michler, Werner: *Teilnahme. Epos und Gattungsproblematik bei Peter Handke*, S. 117-134, und Vogel, Juliane: *„Wirkung in der Ferne“*. Handkes *Mein Jahr in der Niemandsbucht* und Goethes *Wanderjahre*, S. 167-180.

2. Die Diagnose

Die Ununterscheidbarkeit und Iterabilität von Orten wird Anfang der 1960er zum vorherrschenden städtebaulichen Diskurs; in ihm drückt sich das Unbehagen an der Nachkriegskultur aus. 1965 veröffentlichte Alexander Mitscherlich seinen Bestseller *Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden*, in welchem er den schäbigen, zusammengestückelten Wiederaufbau nach dem Zweiten Weltkrieg angreift. Für Mitscherlich ist der Verfall der Stadt wie auch des umliegenden Landes im Zuge von Ballung, Zersiedelung und Profitgier ein Beweis für die Krise eines widerstandsfähigen, unabhängigen Denkens und bürgerlicher Autonomie. Die Zerfahrenheit der neuen Städte und ihre Rasterung nach US-amerikanischem Vorbild deuteten auf die „Störung der inneren Gruppenorientierung“ hin.⁷ Die Apathie und das Desinteresse der Öffentlichkeit stehe in einem direkten Verhältnis zur Homogenität, die sich im räumlichen Nebeneinander und Aufeinander ausdrückt: „Die Wohnbaugesellschaften [...] addieren und vernichten dabei die Möglichkeit einer Integration des Aneinandergeklebten, Aufeinandergestockten“.⁸ Mit „leblose[r] Brutalität“ durchschneiden Hauptverkehrsstraßen und Zufahrten die städtische Landschaft, das Geradlinige verspricht die „Homogenisierung der Wohneinheiten wie de[s] Gesellschaftspartikels ‚Mensch‘.“⁹ Der Egoismus in der gegenwärtigen urbanen Szenerie ist verbunden mit dem expansionistischen Egoismus des späten 19. Jahrhunderts, ein Zeichen nicht verarbeiteter kapitalistischer-kolonialistischer Träume (und Traumata). Die widersinnige Gestalt der Stadt ist gerade ihr Mangel an jeglicher Gestalt – und Gestaltungsfähigkeit.¹⁰ Städte zeigen ein Demokratiedefizit in der Bevölkerung auf und eine Unfähigkeit, sich gegen die lähmende Wohlhabenheit des Wirtschaftswunders zu wehren.

Für den Psychoanalytiker sind Städte und Demokratie seit den ersten Siedlungen zueinander gehörig. Für Mitscherlich sind die konturlosen Ballungsräume Nachkriegseuropas unlesbar für den kritisch Denkenden, nicht interpretierbar für Kenner des Städtebaus seit der Antike. Die bauliche Monotonie, die horizontalen Auflösungen und verschobenen Ausblicke auf die umliegende Landschaft sind alle höchst problematisch. Architektur samt Stadtplanung wird in Mitscherlichs Darstellung zu einem transparenten Medium und einem Fenster in ein paralysiertes kollektives Bewusstsein. „Sicht und Zukunft“, so Mitscherlich weiter, scheinen aus dieser Perspektive gleichermaßen „verbaut“.¹¹ Von diesem Argument ist es nur ein kleiner Sprung zu demjenigen, das

7 Mitscherlich, Alexander: *Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1965, S. 18, S. 33-34.

8 Ebd., S. 29.

9 Ebd., S. 34.

10 Ebd., S. 32.

11 Ebd., S. 11.

der Psychoanalytiker mit seiner Frau Margarete im Buch *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens* (1967) ins Treffen führt: Auch das kontemporäre Stadtgebilde kann als ängstlicher Rückzug vom soziopolitischen Erbe des Nationalsozialismus gelesen werden.¹²

Mitscherlichs Stadtdiagnose ist selbst symptomatisch, Symptom einer nach dem Krieg stärker werdenden Reflexion über die Bedingungen für städtisches Leben und seine Funktion als Bollwerk gegen Top-Down-Übergriffe seitens der Regierenden. Seine *Anstiftung zum Unfrieden* überschneidet sich mit Jane Jacobs bahnbrechendem Werk *Death and Life of Great American Cities* (1961), das 1963 in deutscher Übersetzung als vierter Band in der Serie „Bauwelt Fundamente“ im Ullstein Verlag erscheint.¹³ 1964 veröffentlicht Wolf Jobst Siedler zusammen mit Elisabeth Niggemeyer und Gina Angreß das auflagenstarke Buch *Die gemordete Stadt. Abgesang auf Putte und Straße, Platz und Baum*, eine Sammlung von Siedlers Aufsätzen aus den späten 1950er Jahren für den Berliner *Tagesspiegel*.¹⁴ Siedler wehrt sich – wie Mitscherlich und Jacobs – gegen die Auslöschung des Urbanen im Namen progressiver Stadtplanung. Seine gewitzte Prosa nähert sich mit „reaktionäre[m] Frohmüt“ und „ironischer Melancholie“ dem Verschwinden von früheren Bauelementen.¹⁵ Die polemische Wirkung entfalten die Beiträge durch die reiche Bebilderung mit Schwarz-Weiß-Fotos, indem sie Bauten und Straßen aus der Gründerzeit neben Westberliner Fertigbauhäusern und Durchzugsstraßen aus der Periode nach 1945 montieren. In der Gegenüberstellung des Chamissoplatzes und Britz Süd zum Beispiel werden Stuck und Verzierungen mit ungeschmückten Fassaden eines geförderten Wohnprojekts aus den 1950er Jahren verglichen. Spielende Kinder auf dem Bürgersteig in Charlottenburg, gesehen aus Passantenhöhe, werden mit einem Blick aus der Vogelperspektive auf einen leeren Kinderspielplatz der Nachkriegszeit im selben Kiez kontrastiert.¹⁶ Ganzseitige Fotoarrangements machen die Trostlosigkeit von gradlinigen Bauten ohne Fassadenschmuck augenfällig. Die vergleichende Gegenüberstellung mit Schlagworten wie „Stadterneuerung/ Auslichtung/ Entkernung/ Sanierung/ Durchgrünung/ Entballung“ entkräftet durch visuelle Beweisführung das ‚moderne‘ Vokabular von Stadtplanern, Baubehörden und Architekten und überführt sie implizit der Unmenschlichkeit.¹⁷

12 Mitscherlich, Alexander und Margarete: *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*. München: Piper 1967.

13 Jacobs, Jane: *Death and Life of Great American Cities*. New York: Vintage 1961; *Tod und Leben großer amerikanischer Städte*. Übersetzt von Gerd Albers. Berlin: Ullstein 1963.

14 Siedler, Wolf Jobst / Niggemeyer, Elisabeth / Angreß, Gina: *Die gemordete Stadt. Abgesang auf Putte und Straße, Platz und Baum*. Berlin / München / Wien: Herbig 1964.

15 Ebd., S. 7.

16 Ebd., S. 182-83; S. 21-24.

17 Vgl. S. 26-27, S. 68-69, S. 154-55.

Die Flucht aus der charakteristischen Stadt, so Siedler, ist der Höhepunkt einer Bewegung, die mit der völkischen Verunglimpfung des Urbanen und den neuen Verkehrsmitteln im 19. Jahrhundert begann.¹⁸ Die Stadt leide heute an einer Aversion gegen sich selbst:

Was am Heutigen auffällt, ist der Überdruß der Stadt an sich selber. Sie will Land sein selbst auf bebautem Gelände: Also durchgrünt sie sich. Sie zweifelt am Recht auf Masse und Schwere: Daher entballt sie sich. Sie mißtraut der Verführung des stockenden Verharrens: Darum entlastet sie sich. Sie will vergessen machen, daß sie Stadt ist. Längst hat sie aufgehört, es zu sein.¹⁹

Siedler verbindet den Mangel an *metropolitischen* Mentalität (wenn ich dieses Adjektiv ins Leben rufen darf) direkt mit einer Krise der Staatsführung. Sub- und Exurbanität beginnen in der bewegten Weimarer Republik (z.B. „Rathenau kauft sich Schloß Freienwalde“). Er siedelt Bismarck und die „Imperien Europas“ im Großstädtischen an, um zu behaupten, dass nun im Kalten Krieg die Geschehnisse von Vororten und ländlichen Datschas aus gelenkt werden, anstatt aus dem Herzen von Städten wie Moskau oder Washington.²⁰ Die Beleidigung der Nachkriegslandschaft macht seiner Ansicht nach die zentrifugale Kraft verständlich, wenn auch nicht weniger beklagenswert. Die politischen Probleme nach 1945 wiegen in diesem Konzept schwerer als die des 19. Jahrhunderts. Wie dem auch sei: Unwirtlichkeit, Absterben, Abgesang – eine Verfallsgeschichte der Stadt wird wiederholt mit einem Demokratiedefizit nach 1945 kurzgeschlossen.

3. Handkes Trauerränder

Wenn sich Handke mit Peripherien, der urbanen Öde und unscheinbaren Fassaden befasst, so ist dies seine Replik auf die Lobpreisung des Zentralen, Urbanen und Historischen. Er antwortet auf die Verdrängung von Hitlers Hauptstadt Germania sowie die Verschiebung vom bayrischen Obersalzberg auf das ex-urbane Moskau und die Vororte von Washington. Handke spürt die dezentralisierte Stadt auf und verwandelt sie in einen Ort der Transformation. Die Aufarbeitung der Vergangenheit soll hier nicht in einem zweifelhaften Abschluss münden, sondern eine wiederholte Auseinandersetzung zeitigen. Zwei Momente in seinem Frühwerk können dafür als Beispiel dienen. Eines ist

18 Ebd., S. 9-16, S. 78-80.

19 Ebd., S. 80.

20 Siehe hierzu Siedler: „Bis hin zu Bismarck wurden die Imperien Europas von Plätzen und Straßen aus regiert. Heute verlassen zur selben Stunde Limousinen Moskau und Washington und bringen die Beherrscher zweier Weltreiche auf ihre Landhäuser: Die Geschehnisse des zwanzigsten Jahrhunderts werden von Datschen aus gelenkt“ (ebd., S. 80).

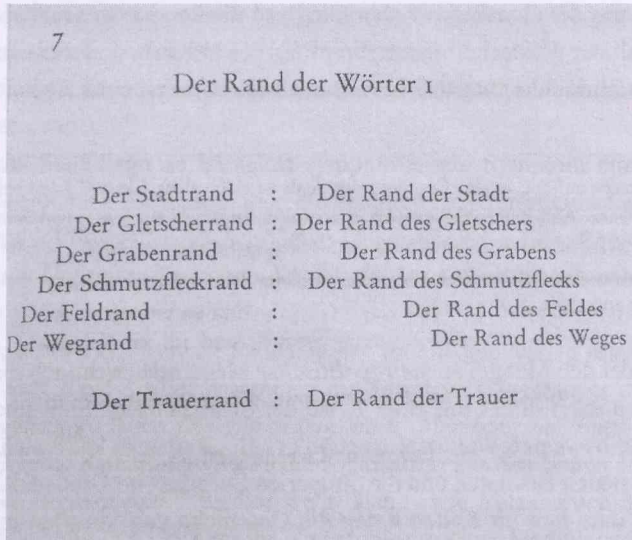


Abb. 3. *Der Rand der Wörter 1* in Peter Handke, *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* (1969)

ein Gedicht, das Handke in seiner frühen Sammlung von Gedichten und Textkollagen unter dem Titel *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* zwischen 1965 und 1968 geschrieben und 1969 veröffentlicht hat; das andere ist eine Szene aus dem 16-mm-Kurzfilm *3 amerikanische LPs*, den er mit Wim Wenders zur selben Zeit für den Hessischen Rundfunk gemacht hat.²¹

In seinem Gedicht *Der Rand der Wörter 1* nimmt Handke zusammengesetzte Hauptwörter mit „Rand“ und stellt, durch einen Doppelpunkt getrennt, den Nominativ dem Genitiv gegenüber.²² Sein *modus operandi* ist die Wiederholung. Wie in einem Wörterbuch oder einer Sprachlehre dient sie scheinbar der Begriffsbildung (vgl. Abb. 3). Wir beginnen mit dem „Stadtrand“, als „Rand der Stadt“ definiert; dann folgt der „Gletscherrand“ oder „Rand des Gletschers“; der „Grabenrand“; der „Schmutzfleckrand“ (eine doppelte Zusammensetzung); der „Feldrand“; der „Wegrand“. Durch das Zerlegen der zusammengesetzten Nomina und die Typographie scheinen die Verse nach außen zu fliehen, zum Seitenrand hin. Sie dehnen sich aus wie der Stadtrand, mit immer weni-

21 Zur Beziehung zwischen dem frühen Handke und Wenders, wie auch der Beschreibung des Gedichtbandes und des Kurzfilmes, siehe Kap. 1, „Politics, Poetics, Film: The Beginnings of Collaboration“ in Brady, Martin und Leal, Joanne: *Wim Wenders and Peter Handke. Collaboration, Adaptation, Recomposition, Editions*. Amsterdam / New York: Rodopi 2011, S. 35-112, bes. S. 54-73. Siehe den Kurzfilm von Wim Wenders in Zusammenarbeit mit Peter Handke, *3 amerikanische LPs*, 1969, <http://wimwendersstiftung.de/film/3%20amerikanische%20lps%20/> [8.05.2018].

22 Handke, Peter: *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969, S. 31.

ger festen Konturen. Die höhere Konzentration der Druckerschwärze ist in der oberen Seitenhälfte zusammengedrängt, die Progression nach unten schafft einen optischen Hohlraum. In dem stufenweisen Abstieg von größeren Dingen (Stadt und Gletscher) zu kleineren (Feld und Weg) wird ein leerer Raum geschaffen. Die Bewegung vom Großen zum Kleinen macht somit eine Leere sichtbar. Am Ende des Abstiegs liegt eine leere Zeile – der Rand des Abstiegs. Die Leerzeile markiert auch den Neubeginn der Wortfamilie mit „Rand“ auf einer metaphorischen Ebene im nächsten Vers. Der Text bewegt sich von der materiellen Manifestation von Dingen mit Rändern hin zu einem abstrakteren Rand, er nennt den schwarzen Rand auf einer Traueranzeige. Der „Trauerrand“ des Partezettels lenkt somit wieder die Aufmerksamkeit auf die visuelle Anordnung des Textes auf dem Blatt Papier hin, zu dem ein Rand zwangsläufig gehört. Der „Trauerrand“ eröffnet eine *Mise-en-abîme*-Struktur, eine imaginierte Einfassung innerhalb der Einfassung durch den Blattrand. Die Verschachtelung von Rändern weist wiederum auf eine Leere hin, denn eine Traueranzeige ist ja Indikator einer Absenz. Sie macht aufmerksam auf die fehlende Präsenz eines gerade verstorbenen Menschen.

In diesem Gedicht wird die Wiederholung, um einen Terminus zu definieren und anschaulich zu machen, von Anfang an unterlaufen. Die Präzisierung durch den *genitivus explicativus* wird unterminiert, denn die Erläuterung verweigert neue Information. Während die ersten sechs Zeilen uns eine tautologische Umschreibung der Worte mit denselben Worten vor Augen führen (nach dem Motto: es ist eben, wie es ist), gibt es am Ende keine solche tautologische Erklärung nach Schulbuchmuster. Vielleicht erlaubt die Wiederholung in Form einer Zergliederung die Emergenz des Poetischen aus dem Prosaischen. Der Trauerrand auf einem Partezettel kann nicht in seine Komponenten „Trauer“ und „Rand“ zerlegt werden. Er kann allenfalls als „Rand der Trauer“ in einem höchst abstrakten Sinne verstanden werden. Während das übrige Gedicht eine Art vertikale Abwärtsbewegung weg von der historischen Dimension der Stadt zum Zeitmaß geologischer Formationen (also der Gletscher und Gräben) suggeriert, führt die letzte Zeile eine ganz andere Chronologie und Zeitlichkeit ein. Es ist die Zeit der Trauer und somit der Wiederholung – denn trauern bedeutet, wie wir seit Freud wissen, das verlorene Objekt wieder aufzusuchen. War es schon schwierig genug, die Peripherie einer Stadt zu bestimmen (wobei dieser Versuch eine tautologische Definition von „es ist eben, wie es ist“ auslöste), wie viel schwieriger ist es, eines Gefühls wie der Trauer habhaft zu werden!

Aber während „Trauerrand“ nach Unbestimmtheit zu verlangen scheint – vielleicht kann ein „Rand der Trauer“ nur peripher erfasst werden –, steht das Kompositum doch wieder in der Mitte der Seite. Es verändert deren Gestaltung. „Trauerrand : Der Rand der Trauer“ wirkt rezentrierend, ist der Sockel einer durch Druckerschwärze geformten Zikkurat. Die letzte Zeile wird zum Fundament für die anderen natürlichen und von

Menschen gemachten Formationen, die darüber gehäuft sind. Eine temporale Inversion findet statt, von der chronologischen Zeit der Stadt und der geologischen Formation zur sich in Schleifen bewegenden Zeit der Trauer. Ein indirekter, schwer fassbarer und unbeschreiblicher Schmerz trägt diese irdische Konstruktion. Ein Zeitraum – hier buchstäblich ein zeitlicher Raum – öffnet sich in seiner Undefinierbarkeit. Eine Leere wird sichtbar. Er, der leere Raum, deutet auf eine Verbindung zwischen der Wiederholung der Worte, der Erinnerungen, der Orte hin. Das Gedicht postuliert also eine Beziehung zwischen der Stadtperipherie, dem von geologischer Zeit geformten Terrain, den Kriegsspuren („Graben“ weckt nicht nur Assoziationen mit der geologischen Form oder Bewegung in die Tiefe, sondern auch mit „Grabenkämpfen“ und „Grab“), der Bebauung der Felder und dem Weg, der durch die auseinanderlaufende Landschaft in einer Zeit der trauernden Erinnerung verfolgt werden kann.

Können wir also diese Genitivzusammensetzungen programmatisch verstehen? Sie scheinen eine Art *genitivus partitivus* zu sein, der den Rand als Teil eines größeren Ganzen markiert. Sie zwingen uns zu einem Umweg und einem approximativen Verfahren, mit dem wir den Rändern des Unsinnns nachgehen.²³ Die Ränder untersuchen bedeutet auf die umliegenden Beziehungen zu schauen – zwischen Schwarz und Weiß, Wort und Wort, der unteren Seitenhälfte in Relation zur oberen –, um die Leere als Teil der Bedeutung zu erkennen. Das Gedicht verlangt, nicht eine durchgehende Linie zu verfolgen, den „Trauerrand“ auf einer Sterbeanzeige, sondern vielmehr die punktierte, filigran angedeutete Linie in der Mitte, die durch den genauen Abstand der Doppelpunkte geformt wird. Es bedeutet eine Leere zu überspringen und einen neuen Anfang zu wagen, der mit der Leere verbunden bleibt. Es heißt, sich einzustimmen auf die metaphorischen Register, die den Rändern der Wörter ihre Traurigkeit oder ihren Schmerz verleihen. Es bedeutet, im Zickzack der Linien die unsicheren Konturen zu bestimmen, wenn einiges erklärt worden ist – aber vieles, vielleicht das Wichtigste, nicht.

In nuce umreißt das Gedicht also das, womit sich Handke kontinuierlich in seinem literarischen und filmischen Werk beschäftigt, jenseits aller Periodisierungen seines Schaffens. Handke bezieht implizit Stellung zu Adornos Rundfunkrede *Erziehung nach Auschwitz* aus dem Jahre 1966, die die Frage aufwirft, was „Nie wiederholen“ bedeuten kann – auch wenn oder gerade weil dieses Mantra in politischen Kreisen, Ost wie West, zum Standardspruch gehört (die leeren Phrasen und großen Worte werden ja auch durch Handkes Wahl der „Wörter“ anstatt der „Worte“ im Titel des Gedichts verurteilt).²⁴ Er demonstriert seine programmatische Gegenposition zur von ihm im selben Jahr in

23 Über Handkes Bezug zur konkreten Poesie, siehe Brady und Leal 2011, S. 60-61.

24 Adorno, Theodor W.: *Erziehung nach Auschwitz*. In: Ders.: *Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmuth Becker 1959-1969*. Herausgegeben von Gerd Kadelbach. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 92-109.

Princeton angeprangerten „läppischen Beschreibungsliteratur“, die die „sogenannte deutsche Gegenwart“ vorführt, indem hinter „der Rose [...] irgendwie Auschwitz auftauchen muss“, „wenn auch nur in einem sogenannten Nebensatz oder ganz beiläufig, [...] ganz lässig“.²⁵ Die Stunde Null wird als Mythos enttarnt – es kann nach dem Bruch keinen Neuanfang geben, der nicht des Vorhergegangenen eingedenk ist, und zwar eben nicht „ganz beiläufig“. Man kann aber auch nicht leichtfertig die Gründe für das Vergangene aus der Gegenwart herleiten: *Der Rand der Wörter* wird nie auf die „Wortränder“ oder „Wörränder“ zurückgeführt, aus denen der Titel wohl entstanden sein mag. Eine nichteingestandene Leerstelle markiert somit auch den Anfang. Der Auftakt mit dem „Stadtrand“ legt zudem nahe, den Diskurs über Urbanität in Beziehung zur Zerstörung des Zweiten Weltkriegs zu denken und Mitscherlichs Schriften über die Stadt mit seiner psychosozialen Diagnose in *Die Unfähigkeit zu trauern: Grundlagen kollektiven Verhaltens* zusammenzuführen.²⁶

Der Rand der Wörter 1 zeigt, dass Handkes Wiederkehr ein Rekurs ist und keine simple Wiederholung bedeutet. Das Gegebene soll durch Nachzeichnen der Konturen oder durch Wiederholung in einem anderen Medium – man denke hier an Handkes Übersetzungen als intermediale Repetitionen²⁷ – transformiert und transzendiert werden, das Poetische aus der trauernden Prosa hervortreten.²⁸ So wie *Der Rand der Wörter 1* den Leser auffordert, Trauer inmitten des Verspielten wahrzunehmen, verlangt es auch, dass alle Einsichten als bloß partiell hingenommen und der Revision unterzogen werden. Es erstaunt nicht, dass dieses Gedicht im selben Band wieder aufgegriffen wird und eine weitere Permutation erfährt. *Rand der Wörter 2* löst die Erstarrung durch die Verdinglichung in *Rand der Wörter 1* auf (das im Äquivalenzdenken von „xy = das y des x“ verharret) und narrativisiert den Schrecken der Auslöschung: „Wo der Rand der Wörter sein sollte, fängt trockenes Laub an den Rändern zu brennen an, und die Wör-

25 Handkes berühmt-berüchtigter Vorwurf gegen die Gruppe 47, sie leide an einem überholten Realismus-Begriff und an einer damit einhergehenden „Beschreibungsimpotenz“, hat bisher die Sicht auf das sonst von ihm Gesagte verstellt. Siehe hierzu seinen Einwurf nach der Lesung von Hermann Piwitt, <http://german.princeton.edu/landmarks/gruppe-47/recordings-agreement/recordings/> [3.05.2018].

26 Zu Mitscherlichs Bemühen, die Psychoanalyse für Gesellschaft und Politik relevant zu machen, siehe Herzog, Dagmar: „All our Theories Are Going to Be Carried Away by History“. Alexander Mitscherlich and American Psychoanalysis. In: *New German Critique* 132 (2017), S. 145-165.

27 In diesem Zusammenhang stehen Handkes Übersetzungen von Emmanuel Boves *Bécon-les-Bruyères* und Walker Percys *The Moviegoer*, seine Verfilmung von Duras' *La Maladie de la mort* und seine musikalische ‚Übersetzung‘ von 3 amerikanischen LPs: Van Morrisons *Astral Weeks*, Creedence Clearwater Revivals *Green River* und Harvey Mandels *Christo Redentor*.

28 Siehe hierzu Klaus Bonns treffendes Argument in Bezug auf *Die Wiederholung*: „Was unwiederholbar bleibt und bleiben muß, mit Vehemenz fordert es den Gegenentwurf heraus, dissimuliert das Verlorene im Namen der Idee einer Wiederholung des ‚Anderen‘, das nicht ist, doch vermöge der erzählenden Phantasie wirklich werden könnte“ (Bonn 1994, S. 85).

ter krümmen sich unendlich langsam in sich selber“.²⁹ Selbst die Einbettung in eine narrative Form ist jedoch nicht genug, die verschiedenen semantischen Assoziationen durchzudenken und durchzuarbeiten, die die Komposita in *Rand der Wörter 1* heraufbeschwören. Handke kommt sechs Jahre später, im Jahre 1975, wieder mit einem Band von Gedichten, Erzählungen und Stücken mit dem Titel *Der Rand der Wörter* heraus, in dem das Gedicht *Rand der Wörter 2* nochmals wiedergegeben, aber mit einer kleinen Auswahl von Gedichten aus *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* in einen neuen Kontext gestellt wird.³⁰ *Rand der Wörter 1* fehlt nun; wieder markiert er somit eine Leerstelle als Ursprung (wenn 2, wo ist dann 1?).

In einem 12-minütigen Kurzfilm, den Handke ungefähr zur selben Zeit mit Wim Wenders macht und der den Titel *3 amerikanische LPs* trägt, finden wir eine weitere ausgedehnte Reflexion über den Nachkriegsdiskurs zum Städtebau und zur Ethik des Voids. Eine Szene aus dem 16-mm-Film lässt sich gut beschreiben. Im Film geht es nur teilweise darum, die Musikalben, die im Titel angesprochen werden, in visuelle Folgen zu ‚übersetzen‘. Das eigentliche Anliegen des Films ist die Wiederholbarkeit, wobei der Stadtrand die Bedingungen für die Möglichkeit einer wiederholten Erfahrung schafft. Dies wiederum macht eine Art von Veränderung der landschaftlichen Koordinaten möglich, die im Film zu allererst mit dem Verweis auf die US-amerikanische Kultur (Faulkner, Van Morrison als in den USA lebender Künstler, Creedence Clearwater Revival, Harvey Mandel) geschaffen wurden. Die Vertrautheit mit der „beleidigten“ Landschaft Nachkriegsdeutschlands wird zum Auslöser einer Schwellenerfahrung, eines neuen Kinos und einer selbstreflexiven Kunst. Denn von Stadt(rand) über Autobahn und Vorstadtstraßen bis zum Autokino mit der leeren weißen Leinwand wird in *3 amerikanische LPs* das vorgestellte US-Bild zum amerikanisch-deutschen Raum-Zeit-Bild rekonfiguriert. Mit wenigen Schnitten wird jene Nachkriegsarchitektur ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt, die eine neue Art von Kunst einleitet. Durch das bewegte Bild wird man durch unscheinbare Räume geführt, die eben in ihrer Ähnlichkeit zueinander ein transformatives Potential freigeben. Die Leinwand wird auf der Leinwand verdoppelt und somit ins rechte Licht gerückt – frei von der genormten Bildersprache des herkömmlichen Kinos deutscher und US-amerikanischer Provenienz.

Zwei Szenen im Film sollen als Korrelat zu *Der Rand der Wörter 1* und *2* dienen. Ein Schnitt nach den einleitenden Worten Handkes (die mit einem „Und“ *in medias res* führen, es geht um Mississippi) mit den drei Plattencovers und Van Morrisons Lied *Slim Slow Slider* setzt ein. Eine rothaarige Frau auf einem Balkon wird sichtbar, eine Zigarette

29 In *Der Rand der Wörter 2* kommen auch die ‚Trauerränder‘ – der Schmutz unter den Fingernägeln – zur Sprache: „Von den schmutzigen Taschen des Toten haben die Fingernägel der Plünderers einen Rand“ (Handke 1969, S. 104).

30 Handke, Peter: *Der Rand der Wörter*. Stuttgart: Reclam 1975.

lässig in der Hand, eine riesige Baugrube hinter und unter ihr. In Supertotalen wie jener, in der eine Caspar-David-Friedrich-ähnliche Figur im Vordergrund steht, lädt sie uns zu einem Sehen zweiter Ordnung ein. Reihen von Autos stehen geparkt am scheinbaren Abgrund, ein Straßenkreuz aus dem Nichts, in das Nichts führend, zwei Hochhaustürme im Hintergrund vervollständigen das Bild. Drei Baracken, auf Bautätigkeit hindeutend, stehen am Rande der Grube. Der undeutliche Umriss einer Vor- oder Kleinstadt oder gar eines Stadtbezirks verschwimmt im Dunstschleier hinter den Hochhäusern.

Die junge Frau verlässt das Bild, ohne uns ihr Antlitz zuzuwenden – und uns bleibt der statische Blick auf die unschöne Landschaft. Das X der Straßenkreuzung markiert zwar den Ort des zentralen, phallisch in die Luft ragenden Gebäudes, aber der Blick gleitet an der nichtssagenden Oberfläche ab (vgl. Abb. 4). Die Ebene wird an dieser Schnittstelle durch kein besonderes architektonisches Zeichen zusammengefasst. Stattdessen wird durch die Wiederkehr desselben, nämlich eines zweiten Hochhauses in der Nähe des ersten, Serialität, Homogenität und Fadesse vermittelt. Wie in Musils „Denkmale“ in den *Unfreundlichen Betrachtungen* (Nachlaß zu Lebzeiten, 1936) „entmerkt“ das Haus den Zuschauer und „entzieh[t] sich unseren Sinnen“:³¹ Die zugebaute Landschaft wird merkwürdig unscheinbar. Die Kreuzung markiert nicht einen wichtigen Treffpunkt, sondern eher ein leeres Zentrum. Auf der anderen Seite der Kreuzungsachsen wird das Gebäude nochmals gespiegelt, diesmal in einer rechteckigen Baugrube. Im Vordergrund säumen Reihen von Autos die Grube, welche selbst von einem unmittelbar anschließenden Rechteck begrenzt und widergespiegelt wird. Handkes *Der Rand der Wörter 1* fordert das Denken von Rändern und vermeintlichen Zentren, Spiegelbildern und Symmetrieachsen, von Leere und Ungesagtem; dasselbe tut dieses Bild. So wie die Leerstellen im Gedicht scheint der Krater im Halbdunkel das Vakuum zu signalisieren, um das sich der Kurzfilm dreht.

Die charakteristische Wiederholbarkeit wird in der Mitte des Films behandelt: Nach dem Besuch eines Drive-in-Kinos bei Tage, wo die Leinwand so blank und weiß ist wie eine leere Seite, beginnt 3 *amerikanische LPs* tatsächlich von vorne. Wieder fixiert die Kamera eine große, leere Baustelle; sie schwenkt entlang der Gerüste und der Häuserzeile (vgl. Abb. 5). Wieder gibt es nichtssagende Reihenhäuser, die die Baustelle säumen. Wieder befinden wir uns in der Mitte einer Leerstelle, was nach Handkes Reflexionen über die Musik von Harvey Mandel auf dem Soundtrack der Anstoß zu einem Phantasieflug wird, der niemals der gleiche ist. Handkes Reflexionen werden mit der beleidigten Landschaft, die sich im (Wieder)aufbau befindet, eingeführt. Sein *voice-*

31 Musil schreibt: „Man kann nicht sagen, wir bemerkten sie nicht; man müßte sagen, sie entmerken uns, sie entziehen sich unseren Sinnen: es ist eine durchaus positive, zur Tätlichkeit neigende Eigenschaft von ihnen!“. Musil, Robert: Denkmale. In: Ders.: Nachlaß zu Lebzeiten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004. [1957], S. 62-66. hier S. 63.



Abb. 4. Screenshot aus *3 amerikanische LPs*, Reg. Wim Wenders (1969)

over legt sich auf das Bild der noch leeren Baustelle. Es geht hier eben nicht darum, ein surreales Gefühl der Bedrücktheit in den verlotterten Vororten Münchens zu evozieren, wie Peter Buchka schreibt.³² Handkes Begleitkommentar aus dem Off beschreibt die imaginative Aneignung des Gehörten, das mit der beleidigten Landschaft verbunden wird. Das Hören zeitigt die Übersetzung in eigene Bilder: Mandels sei eine „hörbare und sichtbare“ Musik in einem. Das mehrmalige Anhören derselben Lieder wird zur Grundbedingung für die einzigartige und nicht-wiederholbare Erfahrung des im Inneren ablaufenden Films. Die Schaffung einer „andere[n] Landschaft“ im Inneren könne man nach Handke sehr wohl zerreden und somit kaputt machen. „Dann wird diese Landschaft zerstört“.

Im Film *3 amerikanische LPs*, der um das Thema der Übersetzung und Übersetzbarkeit von Erfahrung – aus einem Medium in ein anderes, aus einem nationalen Kontext in einen anderen – bemüht ist, geht es auch darum, sich gegen Stereotypisierung und Banalisierung zu verwahren (wie es z.B. immer wieder bei Wenders' Gedanken der Fall ist: „Creedence Clearwater [...] Ihre dritte Langspielplatte *Green River* ist wie eine Tafel Schokolade, wie ein störungsfreier Flug über die Alpen“). Die Einstellungen nehmen die Musik zum Anlass, ein anderes Unterfangen zu wagen, mit dem unaufgeregten, schmutzigen, zentrifugalen Bild als Leitfaden. Die Kamera bewegt sich plötzlich, stockt, verharrt zu lange. Der Blick, den sie aussendet, findet sich nicht in mythisierenden Nahaufnahmen (das Coverbild Van Morrisons, von Nebeln umwölkt) oder Großaufnahmen (das Plattencover CCRs mit dem Cowboy, der sein Mädels auf dem

32 Buchka, Peter: *Augen kann man nicht kaufen. Wim Wenders und seine Filme*. Frankfurt am Main: Fischer 1985, S. 42. Vgl. hierzu auch Brady / Leal 2011, S. 70.

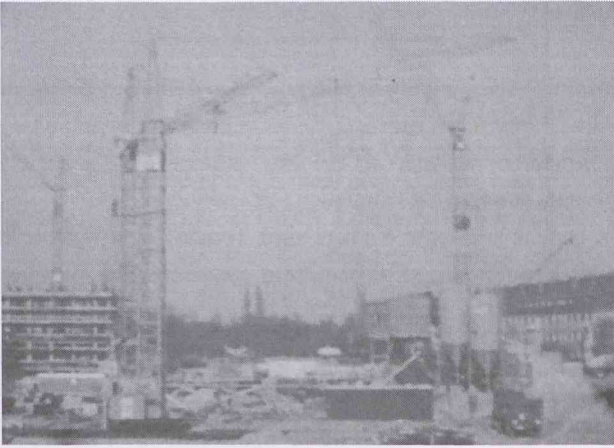


Abb. 5. Screenshot aus *3 amerikanische LPs*, Reg. Wim Wenders (1969)

Siedlerhof preisgibt und der Gefahr entgegenreitet) wieder. In der von Wenders und Handke entworfenen Zeichentheorie erscheint dieser Kurzfilm als Kontrafaktur, wo unter Beibehaltung gewisser formaler Merkmale und Bestandteile ein neues Kunstwerk gemacht wird. Wie in *Der Rand der Wörter 1* und *2* hat der Film Modellcharakter. Er exerziert unter strengen Parametern vor, wie die Übersetzung der amerikanischen Musik in deutsch-österreichische Filmbilder aussehen könnte.

Wiederholung und serienmäßiges Bauen der Nachkriegszeit; Ähnlichkeit mit geringen Veränderungen an den Symmetrieachsen; die Wiederholbarkeit als Bedingung für eine unterschiedliche Erfahrung; das Erinnern an die Bombenkrater und Leerstellen in der städtischen Textur; die emphatische Bejahung der künstlerischen Aneignung jenseits der Zerstörung; die Verwahrung gegen ein normiertes Sehen – alle diese Elemente treten hier hervor, genauso wie in Handkes anderen Werken. Das Wiederaufnehmen einer angefangenen Erzählung, das Wiederholen eines fingierten Ur-textes (der amerikanische Film aus Totalen, der die *3 amerikanischen LPs* bebildern würde), das Übersetzen als Art Wiederholung in einer neuen Sprache, die Wiederkehr zu den wenig gewürdigten Landschaften, die die Spuren der Destruktion aufweisen. Handke kann mit Kierkegaard, Nietzsche, Deleuze und Derrida in eine Tradition eingereiht werden, die die Wiederholung zur Bedingung für die Hinwendung zum Partikularen macht.

4. Die Revokation

Bei Handke wird die Wiederholbarkeit, die in der wiederholten Erfahrung struktureller Merkmale der Umgebung ihren Auslöser findet, jedoch mit einem gewissen Vorbehalt verbunden. Die Wiederholung bedeutet bei ihm nicht nur ein Nachzeichnen und damit eine Transzendierung, sondern sie kann auch mit einer Zurücknahme des Wiederholten enden. In einem bedenkenswerten Aufsatz zum Roman *Die Wiederholung* (1986) hat Wendelin Schmidt-Dengler darauf aufmerksam gemacht, dass Handke ein Motto für seinen Roman dem Autor Columella (4-70 n. Chr.) entnimmt, „...laboraverimus“ (Futur exakt: „wir werden gearbeitet haben“).³³ In seinen gesammelten Notaten *Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982-1987)* beschwört Handke ebenfalls jenen Columella. Diesmal wird die Wiederholung ausdrücklich mit der Revokation, der Zurücknahme, verbunden. Bei Columella geht es um ein Weiterdenken der Wiederholung, um eine ganze Bandbreite an Bedeutungen. „*Revocari*, bei Columella, heißt: zurückholen, wiederholen; Die Wiederholung oder Die Revokation“, schreibt Handke.³⁴ In Columellas Traktat über die Landwirtschaft *Res rustica* kommt das Wort siebenmal in verschiedenen Bedeutungen vor, von der Reduktion bis zur Wiederherstellung. Besonders das Zurückholen in der übertragenen Bedeutung von Erinnern – also ins Gedächtnis zurückholen – und Erneuern bekommt einen zentralen Stellenwert zugemessen.

Handkes Roman *Die Wiederholung*, dem „...laboraverimus“ vorangestellt ist, geht dem Leben eines verlorenen Bruders nach. Der Ich-Erzähler wandelt auf den Spuren des im Zweiten Weltkrieg Verschollenen von Österreich nach Slowenien. Vergils *Georgica* und Columellas *Res rustica* werden palimpsesthaft in den Roman aufgenommen, als Schreiben des vermissten Bruders. Der Ich-Erzähler erkundet die äußersten Ränder des Urbanen und die Ränder der Trauer, mit denen ich begonnen habe. Er fährt von der österreichischen Grenze nach Jugoslawien in die Stadt Jesenice. Der Mangel an architektonischem Wert in der grauen Landschaft wird manifest:

Die Stadt beginnt gleich am Ausgang des Tunnels und zieht sich durch das enge Flußtal; über dessen Flanken ein schmaler Himmel, der sich nach Süden erweitert und zugleich verhüllt wird von dem Qualm der Eisenwerke; eine sehr lange Ortschaft mit einer sehr lauten Straße, von der links und rechts nur Steilwege abzweigen. Es war ein warmer Abend Ende Juni 1960, und von dem Straßenbelag ging eine geradezu blendende Helligkeit aus. Ich merkte, daß die Düsternis innen in dem Schalterraum von den vielen Autobussen kam, die in rascher Folge vor der großen Schwingtür hielten und weiterfuhren. Eigenartig, wie das allgemeine Grau, das Grau der Häuser, der Straße, der Fahrzeuge, ganz im Gegensatz zur Farbigkeit der Städte in Kärnten [...] in dem Abendlicht

33 Schmidt-Dengler, Wendelin: *Laboraverimus. Vergil, der Landbau und Handkes Wiederholungen*. In: Amann / Hafner / Wagner 2006, S. 155-166, bes. S. 155-156.

34 Handke, Peter: *Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982-1987)* Salzburg / Wien: Residenz 1998, S. 232.

meinen Augen wohl tat. [...] je länger ich da stand, umso gewisser wurde ich, in einem großen Land zu sein.³⁵

Die Enge, der Asphalt, der von Nah und Fern vorbeiziehender Verkehr, die Gleichförmigkeit, der Staub – alle diese Elemente sind es auf einmal wert, genauer besehen zu werden. Die Landschaft wird minutiös in ihrer Erniedrigung beschrieben und wächst so im Geiste des Erzählers zu mythischer Größe. Zwischen Bewegung und Ruhe, Grau und Farbe, Wärme und Kühle oszilliert die Umgebung im Dämmerlicht. Handke beschwört eine momentane Neubewertung der beleidigten Landschaft da herauf, wo der Erzähler von vorübergehender Wahrnehmung zu einer neuen Sichtweise gelangt. Handkes Darstellung der Grenze zum Ostblock in den Jahren vor dem Jugoslawien-Krieg revoziert den westlichen Konsens darüber, wie der Osten gesehen werden soll. Sie löst die eigene Standortbestimmung aus, „an den Rändern“ zu sein.³⁶

In der zweiten Hälfte von *Die Wiederholung* wird jedoch die positive Betrachtung widerrufen oder zumindest eingeschränkt. Die Harmonie in und mit der beleidigten Landschaft und der sich in ihr bewegenden Menschen ist nur flüchtig.³⁷ Der momentane Frieden und die Gemeinschaftlichkeit müssen ständig neu verhandelt werden. Der Historie eingedenk sein bedeutet zu jeder Stunde bereit sein, den Anspruch auf Größe und Dauerhaftigkeit zu revozieren.

5. Spe(e)rrißes zum Schluss

Um am Schluss noch einmal auf Handkes Frühwerk zurückzukommen: Noch ein anderer diskursiver Fluchtpunkt existiert für die Auseinandersetzung mit architektonischer Homogenität und Repetition, die bei Handke in den 1960er Jahren einsetzt. Die Memoiren von Albert Speer kommen im Herbst 1969 heraus, wobei es im Vorfeld Diskussionen über seine Rolle in der NS-Zeit und Rezensionen zum Buch gibt.³⁸ Alexander Kluge und Peter Schamoni drehen schon 1961 den Kurzfilm *Brutalität in Stein*, in dem es um die Uniformität und Linearität des Reichsparteitagsgeländes von Speer geht sowie um die Ruinen. Denn Speer war Hitlers Meisterarchitekt, ab 1937 Generalbauinspektor für die Reichshauptstadt (GBI) und ab 1942 Rüstungsminister. Er wird nach seiner Freilassung aus dem Spandauer Gefängnis 1966 wie eine Berühmtheit gefeiert. Seine Autobiogra-

35 Handke, Peter: *Die Wiederholung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999 (1986), S. 11-12.

36 Ebd., S. 49, 60, 82, 86: „Freilich ging unser häusliches Leben nur an den Rändern vor sich“.

37 Ebd., S. 103.

38 Siehe hierzu Trommer, Isabell: *Rechtfertigung und Entlastung. Albert Speer in der Bundesrepublik*, bes. das Kapitel „Rezeption bis zur Haftentlassung“, Frankfurt am Main / New York: Campus 2016, S. 43-90.

phie wird viel diskutiert, in- und ausländische Medien bilden einen ungeheuren Resonanzraum. Für viele deutschsprachige Leser bieten die *Erinnerungen* eine Entlastung an, da Speer sich selbst als Handlanger von Hitlers technologiegetriebenen Wünschen darstellt und gleichzeitig als aufrechten Bürger, der unfähig war, das Ausmaß der nationalsozialistischen Herrschaft und ihrer genozidalen Politik zu erkennen.³⁹ Selbst Mitscherlich verfasst zu Speers *Spandauer Tagebüchern* eine Rezension, in der er sich über die Abwehrvorgänge des sich selektiv Erinnernden wundert – seine antitechnokratische Haltung in Bezug auf Städteplaner lässt sich also auch auf eine Abneigung gegen das Fachmännische, das bei Speer entlastend wirkte, zurückführen.⁴⁰

Die Diagnose angesichts von Speers Architektur unter Hitler kann nur einmütig ausfallen: Sie ist überdimensioniert und gigantomane. In den *Erinnerungen* ist beschönigend von „Monumentalität“ und „Übergröße“ die Rede.⁴¹ Aber sie ist vor allem repetitiv, durch wenige Themen definiert und in ihren Elementen von einer „monotone[n] Wiederholung“.⁴² Selbst auf Speer wirken die repetitiven Aspekte in den ungeheuren Ausmaßen ermüdend; die visuelle Einförmigkeit lässt Pläne und Aufrisse rückblickend „langweilig“, „leiblos“ und „reglementiert“ erscheinen.⁴³

Einer der Männer hinter Speers Erfolg und Rehabilitation ist Wolf Jobst Siedler, dessen Buch *Die gemordete Stadt* erwähnt wurde. Speers *Erinnerungen* kommen beim selben Verlag – Propyläen ist Teil des Ullstein-Springer Konzerns – heraus, der den Diskurs über Städtebau vorantreibt. Siedler ist zu diesem Zeitpunkt Leiter des Propyläen Verlages (ab 1967 ist er Geschäftsführer der Ullstein Buchverlage),⁴⁴ und Speers *Erinnerungen* werden von ihm zusammen mit dem Publizisten Joachim Fest redi-

39 Siehe hierzu auch Fest, Joachim: Das Gesicht des Dritten Reiches. Profile totalitärer Herrschaft, bes. das Kapitel „Albert Speer und die technizistische Unmoral“, München: Piper 1963, S. 271-285.

40 Siehe Mitscherlich, Alexander: Hitler blieb ihm ein Rätsel. Die Selbstblendung Albert Speers. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1. Nov. 1975, S. 1-2; siehe auch Trommer 2016, S. 188.

41 Vgl. Speer, Albert: *Erinnerungen*. Frankfurt am Main / Berlin: Ullstein / Propyläen 1969, S. 75, 82.

42 Siehe hierzu die Aufarbeitung von Speers architektonischem Werk bei Tesch, Sebastian: *Albert Speer (1905-1981)*. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2016, bes. S. 126, 139. Tesch unterstreicht in seiner Monographie zur Architektur Speers, dass dessen Wichtigkeit in seiner Stellung im Bauwesen unter Hitler und hauptsächlich im Zusammenhang mit der Architekturpropaganda liegt, nicht in seinen eigentlichen architektonischen Leistungen (S. 225).

43 Ebd., S. 148-149, auch S. 162-175. Diese Art pseudo-reumütiger Selbstkritik ist Teil von Speers Selbststilisierung als ‚nobler Nazi‘, an der womöglich Siedler als angesehener Architekturkritiker mitgewirkt hat. Siehe Brechtken, Magnus: *Albert Speer. Eine deutsche Karriere*. München: Siedler 2017.

44 Trommer 2016, S. 80. Wolf Siedler ist der beharrlichste und auch erfolgreichste Bewerber um Speers Gunst: Sein Onkel, der Architekt Eduard Jobst Siedler, ist mit Speer bekannt. Zudem bietet Wolf Siedler Speer den Vorabdruck in „einer Zeitung des Hauses“ an; siehe hierzu Trommer 2016, S. 70-71; Tesch 2016, S. 222.

giert.⁴⁵ Wenn sie also von Straßen mit Entlastungsfunktion schreiben, von Routen, die den Verkehr umlenken oder Stadtzentren vermeiden, dann tritt eine andere Art von metaphorischer Entlastung zu Tage, mit der sich alle gleichzeitig beschäftigen.⁴⁶ In die sich überschneidenden Diskurse über Stadtplanung – in denen nichts anderes als die Entnazifizierung und Widerstandskraft der demokratischen Gesellschaft verhandelt werden – fügt sich Handke mit einer Poetik ein, die als Grundlage Repetition und Wiederholbarkeit in der kleinen, unspektakulären und verbauten Umgebung hat.

In einem Interview zum Film *Falsche Bewegung* (1975) gibt Handke zu, dass die deutsche Landschaft „ein bisschen kläglich“ geworden sei, eben ohne Monumentalität, „weil der Verkehr da ist und in der Landschaft die Industrie“.⁴⁷ Die trauernden Dimensionen seines Schreibens nehmen diese Kläglichkeit zum Movens. Handke verteidigt ein Wahrnehmen, das aus dieser Landschaft gespeist wird – und getrübt, zentrifugal, partiell ist. Diese Ausrichtung hin zum Beleidigten löst einen anti-normativen Blick aus. Er ist das Gegenteil des „starren Blicks“, den Victor Klemperer in *LTI* (1957) als Bestandteil des faschistischen Heldentums und des Bildschatzes des *Tertii Imperii* beschreibt.⁴⁸ Handke widerruft den Nachkriegskonsens, der im hastigen Wiederaufbau der 1950er und 60er Jahre eine ästhetische Herabwürdigung und einen ethischen Bankrott sieht. Und nach der Jahrtausendwende findet er noch im ästhetischen Fehlschlag die Möglichkeit einer ethischen Transzendenz, wenngleich immer bloß für Momente.⁴⁹

45 Siehe hierzu auch Siedlers Selbstdarstellung in *Wir waren noch einmal davongekommen. Erinnerungen*, wo er seine Werbung um und Zusammenarbeit mit Speer in ein Kapitel einfügt, in dem es um die Restaurants und Cafés Berlins geht, München: Siedler 2004, S. 253-272.

46 Vgl. Speer 1969, S. 90-93.

47 Siehe hierzu das Gespräch von Peter Handke und Wim Wenders mit Joachim von Mengershausen, S. 18-19. Wenders, Wim: Die Helden sind die andern. Gespräch mit Peter Handke und Wim Wenders über „Falsche Bewegung“. In: Töteberg, Michael (Hg.): Die Logik der Bilder. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1988, S. 18-22.

48 Klemperer schreibt: „Wenn der junge Mensch sein Heldenbild nicht von den muskelbeladenen nackten oder in SA-Uniform steckenden Kriegergestalten der Plakate und Denkmünzen dieser Tage abnimmt, dann gewiß von den Rennfahrern; gemeinsam ist beiden Heldenverkörperungen der starre Blick, in dem sich vorwärtsgerichtete harte Entschlossenheit und Eroberungswille ausdrücken“. Klemperer, Victor: *LTI. Notizbuch eines Philologen*. Stuttgart: Reclam 1978, S. 10.

49 Der Frage nachzugehen, ob eine ästhetische Transzendenz zwangsläufig auch zu einem ethischen Fehlgriff führt, verdiente im Zusammenhang von Handkes Texten zu Jugoslawien eine ausführliche Behandlung, die den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen würde. Zu den problematischen Aspekten seines Werks siehe Jürgen Brokoff: „Ich wäre gern noch viel skandalöser“. Peter Handkes Texte zum Jugoslawien-Krieg im Spannungsfeld von Medien, Politik und Poesie. In: Kinder, Anna (Hg.): Peter Handke. Stationen, Orte, Positionen. Berlin / Boston: de Gruyter 2014, S. 17-38.

Felsfenster, Ränderlandschaften, verbaute Natur: Wohn- und Architekturdiskurse bei Peter Handke

Peter Handkes Erzählungen inszenieren das Schreiben als so gefährvolles wie erhebbendes Abenteuer. Der tägliche Weg zum Schreib-Ort, auch wenn es sich dabei lediglich um den Gang ins andere Zimmer, „[d]ie paar Schritte hinaus und hinein an den Schreibtisch“, handelt, gerät zum Aufbruch ins Ungewisse: „Soll es doch ernst werden.“¹ Einerseits vollzieht sich das Tagewerk dabei als Ordnung schaffende Aventure, steht doch der Schriftsteller, wie der *Versuch über den Pilznarren* (2013) nahelegt, in der Tradition des ausreitenden Sheriffs in John Fords Western *Two Rode Together* (1961), der wie selbstverständlich eingreift und mit „still helfende[r] Geistesgegenwart“ (VP 9) zur Stelle ist. Andererseits verbindet sich mit dem Schreiben das Gefühl, „etwas Ungehöriges“ zu leisten – eine Konstellation, die auch der Erzähler in *Die Obstdiebin oder Einfache Fahrt ins Landesinnere* (2017), Handkes jüngstem Epos, noch betont: „Jemand ‚Ungesetzlicher‘, ein Verbotener zu sein bestimmt meine gesamte Existenz.“²

Bei aller Selbstreferentialität und Metafiktionalität ist Handkes Werk jedoch nicht weltfremd, sondern steht vielmehr im Zeichen einer eigenwilligen Welterkundung. So finden denn auch außerliterarische Diskurse in den Texten dieses Autors ihren ganz offensichtlichen Niederschlag.³ Die Architektur – und mit ihr das Wohnen im Zeitalter des Spätkapitalismus – ist ein solches Referenzsystem: Handke besitzt ein genaues Auge sowohl für Spuren der menschlichen Siedlungsgeschichte als auch für die Einbettung des Individuums in moderne Infrastruktur. Während der Blick des Dichters in den Journalen immer wieder an architekturgeschichtlichen Details geschult wird, reflektieren die Erzählungen zeitgenössische Trends des Bauens und Wohnens, wobei stets die Frage mitschwingt, die Handke sich schon 1973 in dem Aufsatz „Die offenen Geheimnisse der Technokratie“ angesichts der als unmenschlich empfundenen Wohntürme von La

- 1 Handke, Peter: *Versuch über den Pilznarren*. Berlin: Suhrkamp 2012, S. 11. Im Folgenden wird das Werk mit der Sigle VP und der entsprechenden Seitenzahl im laufenden Text zitiert.
- 2 Handke, Peter: *Die Obstdiebin oder Einfache Fahrt ins Landesinnere*. Berlin: Suhrkamp 2017, S. 53. Im Folgenden mit der Sigle DO.
- 3 Hierbei handelt es sich um eine bereits erkannte Forschungslücke. Vgl. Polt-Heinzl, Evelyn: „[...] weil uns das ganze Sehen nicht rätselhaft genug vorkommt“ (Ludwig Wittgenstein). Peter Handkes *Versuche* als Schule einer anderen Wahrnehmung. In: Estermann, Anna / Höller, Hans (Hg.): *Schreiben als Weltentdeckung. Neue Perspektiven der Handke-Forschung*. Wien: Passagen 2014, S. 47-60, hier S. 47.

Défense am westlichen Rand von Paris stellt: „Was ist das, ein Architekt?“⁴ Zugleich führt die Auseinandersetzung mit der Architektur – insbesondere die intensive Rezeption der Romanik – zurück in den poetologisch-autobiographischen Kontext, zeigen sich doch in diesem Zusammenhang die Kontinuitäten und kontinuierlichen Verschiebungen in Handkes Ästhetik.

1. „Sichern und Kundschaften“: Geographische Orientierung

„Abenteuerlich leer“ – dies sei seine Vorstellung „von einem eigenen Haus“,⁵ notiert Peter Handke, als er bereits mit Vorbereitungen für die bevorstehenden Reisejahre beschäftigt ist, gegen Ende seines Versuchs einer „stationären Schriftsteller-Existenz“⁶ auf dem Salzburger Mönchsberg zwischen 1979 und 1987. Von Beginn an haben seine Texte das Wohnen als Herausforderung inszeniert. „Zum Wohnen braucht man Lehrer“ (AF 140), heißt es einmal im Journal *Am Felsfenster morgens* (1998), und tatsächlich hätten manche Figuren Handkes eine Unterweisung im friedfertigen, harmonischen Wohnen durchaus nötig. In Innenräumen stumpfen sie ab, befällt sie Ungeduld (AF 474); wohler fühlen sich Handkes einsame Reiter – in der Manier eines James Stewart in der im *Versuch über den Pilznarren* zitierten Western-Szene – auf der Veranda, „mit ausgestreckten Beinen, in Stiefeln“ (VP 10). In der *Kindergeschichte* (1981) ist an das neu errichtete Siedlungshaus, das der Erwachsene mit seinem Kind bewohnt, von Beginn an das Gefühl einer falschen Existenz geknüpft: „zugleich mit einem Anhauch von Freude über die künftige Unabhängigkeit der Gedanke, ein Haus, noch dazu hineingestellt als Neubau in eine bisher unbewohnte Natur, sei heutzutage nicht mehr das Richtige.“⁷ So gerät das Haus bald zum Gefängnis, in dem der Erwachsene „jeden Sinn für die Farben und Formen“ verliert.⁸ In anderen Texten gehen die Erzähler selbst zum Schreiben vor die Tür – etwa im *Versuch über die Jukebox* (1990) und dann in der Wiederaufnahme dieser Episode in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994), in der das Schreiber-Ich am Weiher in einer Hommage an Thomas Bernhard eine Art von der Natur geschaffenen Ohrensessel entdeckt und sich sogleich quasi-wohnlich einrichtet. Auch dem Apotheker im Roman *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus* (1997) fällt

4 Handke, Peter: Die offenen Geheimnisse der Technokratie. In: Ders.: Als das Wünschen noch geholfen hat. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 31-38, hier S. 38.

5 Handke, Peter: *Am Felsfenster morgens* (und andere Ortszeiten 1982-1987). Wien / Salzburg: Residenz 1998, S. 497. Im Folgenden mit der Sigle AF.

6 Honold, Alexander: *Der Erd-Erzähler: Peter Handkes Prosa der Orte, Räume und Landschaften*. Stuttgart: Metzler 2017, S. 245.

7 Handke, Peter: *Kindergeschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 37f.

8 Ebd., S. 51.

es schwer, im Haus „seinen Platz zu finden“, ⁹ während der Schauspieler in *Der Große Fall* (2011), wie schon die Bankfrau im *Bildverlust* (2002) vor und der Erzähler in *Die Obstdiebin* nach ihm, bei dem Gedanken an Wohneigentum gar leidet wie unter einer drückenden Last: „Es beengte ihn, und es verengte ihn und seinen Blick. Es war, als sehe er als der Eigentümer selten und immer seltener etwas Ganzes, Übergreifendes, Größeres, und mehr und mehr bloß noch das Einzelne [...]“. ¹⁰

Anders als bei Bernhard, der seine Österreich-Kritik auch zur Einrichtungswut des Bürgertums in Beziehung setzt, ¹¹ enthalten Handkes Texte kaum spezifische Details über Interieurs. Es überrascht deshalb nicht, dass auch der Architekt in der *Niemandsbucht* ausdrücklich als Figur der Außenräume charakterisiert wird: „Daß er derartige Niemandsländer oder Dörflichkeiten fast immer nur von außen wahrnahm, fand er nur recht. Merkwürdiger Architekt, der er war, zog es ihn überhaupt kaum je in Innenräume. Wo er konnte, vermied er diese sogar.“ ¹² Wohnungen und Häuser stellen für Handkes Protagonisten in der Regel keine Schutzräume dar, sondern bringen das Ich leicht aus der Fassung und in Verwirrung. Schon in der *Stunde der wahren Empfindung* (1975) wird Gregor Keuschnigs Wohnung als „verzweigt[er]“ Irrgarten beschrieben, in dem man „auf verschiedenen Wegen gehen und einander plötzlich begegnen“ kann: „Der sehr lange Flur schien vor einer Wand aufzuhören – und ging dann, nach einem Knick, noch länger weiter, so daß man sich fragte, ob man immer noch in derselben Wohnung sei, bis in das hintere Zimmer hinein [...]“. ¹³ Ebendieser Keuschnig zieht sich in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* bewusst auf eine Privatexistenz zurück. Da er glaubt, in dem neu erworbenen Haus bei Paris einen ihm „gemäßen Lebensort“ (MJN 159) gefunden zu haben, beschließt er trotzig, sich künftig ganz dem Wohnen zu widmen. Gerade dazu waren Handkes frühere Erzähler-Nomaden „seit jeher unfähig gewesen“, ¹⁴ wie es noch im *Nachmittag eines Schriftstellers* (1987) hieß. Das Wohnen wird nun als „Werk“ begriffen, als Tätigsein, welches jedoch – wie auch das „illegale Treiben“ (DO 54) des Schreibenden – nur dann Aussicht auf Erfolg verspricht, solange die Anderen ausgeschlossen bleiben: „Ich dachte mich mit dem Haus von Anfang allein, auch ohne die Familie, die wir damals wieder waren.“ (MJN 425)

9 Handke, Peter: In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 64. Im Folgenden mit der Sigle INH.

10 Handke, Peter: Der Große Fall. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2011, S. 45.

11 Vgl. Carstensen, Thorsten: Keine Spuren hinterlassen: Bauen, Wohnen und Erben bei Thomas Bernhard. In: Gegenwartsliteratur. A German Studies Yearbook 13 (2014), S. 111-135.

12 Handke, Peter: Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten (1994). Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 353. Im Folgenden mit der Sigle MJN.

13 Handke, Peter: Die Stunde der wahren Empfindung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, S. 9f. Im Folgenden mit der Sigle DSE.

14 Handke, Peter: Nachmittag eines Schriftstellers. Salzburg / Wien: Residenz 1987, S. 12. Im Folgenden mit der Sigle NS.

Gerade der architektonische Wohndiskurs ist bei Handke untrennbar mit jenen immer auch ethisch grundierten Fragen der Wahrnehmung und des Erzählens verbunden, die für das Werk dieses Autors insgesamt prägend sind. In der Darstellung von Städten, Siedlungen, einzelnen Häusern und Zimmern inszenieren die Texte Schwellen und Übergänge, spielen sie mit Perspektivierungen und überhöhen sie das Alltägliche – und deshalb oft Übersehene – zur märchenhaften Aventure-Landschaft. Selten ist das Erzählen über den bebauten Raum dabei so direkt gestaltet wie am Beginn des *Kurzen Brief zum langen Abschied* (1972):

Die Jefferson Street ist eine stille Straße in Providence. Sie führt um die Geschäftsviertel herum und mündet erst im Süden der Stadt, wo sie inzwischen Norwich Street heißt, in die Ausfahrtsstraße nach New York. Hier und dort erweitert sich die Jefferson Street zu kleinen Plätzen, an denen Buchen und Ahornbäume stehen. An einem dieser Plätze, dem Wayland Square, liegt ein größeres Gebäude im Stil englischer Landhäuser, das Hotel Wayland Manor.¹⁵

Wenngleich schon diese Passage den Anspruch auf mimetische Abbildung eher vorgaukelt – eine um die Innenstadt herumführende Jefferson Street wird der Besucher der Hauptstadt des US-Bundesstaats Rhode Island vergeblich suchen –, ermöglichen die Referenzen doch die Konstitution einer räumlichen Ordnung. In einem ähnlichen Duktus wird, trotz aller subjektiven Überformung im Verlauf des Textes, auch das Paris der *Stunde der wahren Empfindung* als realer Stadtraum fikionalisiert. Das „an einem ruhigen Boulevard“ gelegene, dunkle Apartment, in dem der Protagonist in biographischer Übereinstimmung mit den Paris-Jahren des Autors wohnt, verortet der Roman in einem „französische[n] Bürgerhaus aus der Jahrhundertwende, mit einem steinernen Balkon an der zweiten und einem gußeisernen an der fünften Etage“ (DSE 7). In bemerkenswertem Gegensatz zur Methode der umständlichen Annäherung, wie sie vor allem die späteren Texte pflegen, stehen auch noch manche Beschreibungen in *Der Chinese des Schmerzes* (1983). So heißt es dort einmal: „Das Haus hat etwas von einem alten Lehrer- oder Beamtenhaus, eher klein, spitzgiebelig, gelb angestrichen, mit einem hölzernen Vorbau, der als Wintergarten dient.“¹⁶

Diese Art der unmittelbaren Repräsentation architektonischer Realität findet man in den Reiseepen seit Beginn der neunziger Jahre immer seltener. Gerade auch die Architektur unterliegt nun dem phänomenologischen Wahrnehmungsmodus, mit dessen Hilfe das Darzustellende bewusst nicht vorschnell auf den Begriff gebracht wird. Handkes Erzähler wollen den Dingen „von den Rändern her den Begleitschutz geben“;¹⁷ etwa-

15 Handke, Peter: *Der kurze Brief zum langen Abschied*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 9.

16 Handke, Peter: *Der Chinese des Schmerzes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 34. Im Folgenden mit der Sigle DCS.

17 Handke, Peter: *Versuch über die Jukebox*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 70. Im Folgenden mit der Sigle VJ.

iges Vorwissen blenden sie systematisch aus. Charakteristisch für diese Erzählpraxis, die Alexander Honold treffend als „quasi-naive[s] Verfahren der Autopsie“¹⁸ bezeichnet hat, ist die Annäherung an Bauwerke in der „Vorwintergeschichte“ *Kali* (2007).¹⁹ Als deren Heldin, eine Sängerin, nach Einbruch der Dunkelheit das Ziel ihrer Reise – einen Auswanderer-Ort, der mit seinem Salzbergwerk die romantische Tradition aufruft – in Augenschein nimmt, kommt es zwar zu einer erfolgreichen räumlichen Orientierung, denn „die Einzelheiten, die Winkel, die Perspektiven, die Schneisen“ (KEV 50) sind durchaus erkennbar. Als ganzer jedoch bleibt der nächtliche Ort „unbestimmt“ (KEV 50):

Am Ende einer hellausgeleuchteten leeren, auch fahrzeuglosen Gasse zeigen sich mehrere weiße Segel, ohne das Wasser. Ein Klicken und Klingeln von Stahlseilen an Bootsmasten wird hörbar, vereinzelt ein Möwenschrei. Die meisten der Häuser sind dunkel, mit wie schon seit langem geschlossenen Läden. Die paar mit Licht haben keine Vorhänge vor den Fenstern. Wenn eine Silhouette in den Räumen, dann jeweils allein. Ein Fenster weit offen, dunkel, und arabische Musik schallt heraus. Im Innern eines anderen Hauses ist nichts zu sehen als eine leere beleuchtete Wand, auf diese dann wandfüllend das Zifferblatt einer Uhr projiziert, mit dem Riesenschatten des im Kreis wandernden Sekundenzeigers. (KEV 50)

Aus der Detailfülle lassen sich nur vage Rückschlüsse auf das Ganze ziehen. Wenn der Erzähler die Art und Weise, wie sich die Sängerin einer Siedlung nähert, als „Sichern und Kundschaften“ (KEV 92) beschreibt, scheint die Sprache des Western durch:

So kommt sie dann an vor dem obersten, wenn auch nicht größten der Häuser, Haus wohl für eine Einzelfamilie, während die Häuser unten für eine Mehrzahl von Familien, mit mehreren Eingängen, gebaut sind. Das Bauwerk hier ähnelt einem Pfahlhaus, ohne Pfähle, oder einem Baumhaus, ohne speziellen Baum. Es steht frei da in der Hügelkuppenwiese, ohne Zaun und ohne Garten. Im Rücken hat sie das mondglimmernde Salzgebirge (von ihrem Standpunkt aus ist es in der Tat ein Gebirge). (KEV 92)

Wenn bei Handke der „gute Zuschauer“²⁰ der Welt mit achtsamem Staunen begegnet, so würdigt er die Dinge, indem er sie gelten lässt, anstatt ihnen einen vorkodierten Blick aufzuzwingen. Dass architektonische Elemente in diesem Wahrnehmungsprogramm eine wesentliche Rolle spielen, verdeutlicht das Beispiel des Fensterblicks, den die Texte vielfach zum Einsatz bringen. Nach Gerhard Neumann erschafft der literarische Fensterblick „so etwas wie ein Orientierungs-Szenario in einer individuellen oder kulturellen Orientierungskrise, eine Vergewisserung in der Wahrnehmung durch Rahmung,

18 Honold, Alexander: Entzifferung der Ökumene. Zur politischen Aisthesis von Peter Handkes Kultur-Landschaften. In: Kastberger, Klaus (Hg.): Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift. Wien: Zsolnay 2009, S. 325-345, hier S. 328.

19 Handke, Peter: *Kali. Eine Vorwintergeschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007. Im Folgenden mit der Sigle KEV.

20 Handke, Peter: *Versuch über die Müdigkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 52.

durch Perspektivierung und durch Gewinnung eines Standpunktes zwischen Innen und Außen“.²¹ Während der „Blick zum Fenster hinaus“ (DSE 73) für den Protagonisten der *Stunde der wahren Empfindung* noch eine Fluchtmöglichkeit vor den Zumutungen einer unwirklich scheinenden Welt darstellte, verweisen der Titel und zahlreiche Notate des Journalbandes *Am Felsfenster morgens* auf die zentrale Bedeutung dieser Wahrnehmungskonstellation für ein Erzählen der Welt, das sich an Mustern und Variationen orientiert.

Insbesondere in den Reiseerzählungen werden durch den Fensterblick regelmäßig geographische Orientierungsszenarien entworfen. Beispielhaft geschieht dies in dem Apotheker-Epos *In einer dunklen Nacht*. Darin werden die Elemente der kargen Landschaft, die der Protagonist beim Blick aus dem Fenster des „Lichterhauses“ in der Steppe registriert, im Gestus jener geologischen Weltsicht versprachlicht, der sich auch Valentin Sorger in *Langsame Heimkehr* verpflichtet fühlt und die Handke in der Auseinandersetzung mit Paul Cézanne als ‚Lehre der Sainte-Victoire‘ entwickelt. Der Fensterblick des Apothekers akzentuiert das subjektive Element dieser Ästhetik des Sehens:

Die Straße, das zeigte sich dann mit dem ersten Tageslicht, führte unmittelbar in eine sandige und felsige, dem Aussehen nach unbebaute Steppe hinaus. Diese erschien, von seinem Herbergsfenster aus gesehen, nicht durchweg eben, sondern dazwischen auch hügelig, völlig plane Flächen mit leicht ansteigenden abwechselnd, und das so ins Weite und ziemlich Leere bis hin zu sämtlichen Horizonten, ausgenommen den in seinem Rücken, aus dem Blick gestellt durch das Häusergewirr, groß und klein, da der Unterstadt und die strenge Linie der Oberstadt auf ihrer langgezogenen Felsklippe. Die ganze Stadt, bis an die Sehgrenzen von Ödland umgeben, wirkte ausgezirkelt aus dem übrigen Kontinent, dieser kaum erreichbar. (INH 174f.)

In *Kali* wird der Prozess der räumlichen Vergewisserung gleich durch eine ganze Reihe von Fensterblicken veranschaulicht, denn sobald die Protagonistin ein Gebäude oder Zimmer betritt, zeichnet sich draußen vor dem Fenster der die Handlung prägende Salzberg ab. Zunächst sind die Gipfelinien des Berges durch den „schießschartenschmalen Mauerdurchbruch“ (KEV 78) einer frühmittelalterlichen Landkirche zu sehen, deren Innenraum durch die „zartfarbenen Fresken“ an den Wänden erleuchtet scheint. Im Wohnzimmer des angrenzenden Pfarrhauses füllt der Berg dann „die hier weit größeren Fenster aus“ (KEV 78). Kurz darauf, als die Sängerin in ihrer Kammer im „Haus auf dem Eiszeithügel“ (KEV 102) steht, rückt der Salzberg gar „samt den Fördertürmen“ (KEV 104) ins Bild. Exemplarisch machen die Fensterblicke solchermassen den Wahrnehmungsprozess im Text kenntlich. Die Perspektivierung illustriert Handkes schritt-

21 Neumann, Gerhard: Kafkas Architekturen – ‚Das Schloss‘. In: Kleinwort, Malte / Vogl, Joseph (Hg.): ‚Schloss‘-Topographien. Lektüren zu Kafkas Romanfragment. Bielefeld: transcript 2013, S. 197-218, hier S. 210.

weise Annäherung an Erzählgegenstände – eine Strategie, die auch der produktiven Selbstbeschränkung dient, indem sie das Ich vor der Neigung schützt, an Ort und Stelle stets „alles sehen“²² zu wollen, gilt doch die Regel: „Der Blick aufs Ganze, der Gesichtskreis, ist unfruchtbar, und macht unfruchtbar“ (AF 213).

2. Städtebauliche „Allerwelten“

In dem Artikel „Paris, die Stadt im Spiegel“ (1929) hat Walter Benjamin auf die Omnipräsenz von Architekturen in Literatur und Kunst hingewiesen: „Kein Monument in dieser Stadt, an dem sich nicht ein Meisterwerk der Dichtung inspiriert hätte [...]“.²³ Handkes Texte hingegen schenken den klassischen Monumenten – in Paris und andernorts – wenig Beachtung. Angesichts eines steinernen Monumentalbaus, so der Erzähler in *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, schiele er in der Regel „beiseite nach etwas Unscheinbarem, Hölzernen“ (MJN 107). In das Projekt einer Erzählung der Welt, das Wahrnehmung und Phantasie produktiv verbindet, lässt sich die urbane Architektur nicht integrieren:

Obwohl die Metropolen eine Zeitlang mein Element waren, sind mir die Stadtbauten nie freundlich geworden, weder Schlösser noch Hauptbahnhöfe, weder Paläste, Kathedralen, mittelalterliche Zentralplätze noch gleichwelche Hochhäuser, weltwunderlange Strom- oder Meeresarm-Brücken, unterirdische Zwillingstädte. Sie berauschten mich, ließen mich schwindeln, nie aber phantasieren. (MJN 107)

Folgerichtig mündet die Ankündigung des Erzählers im *Versuch über die Jukebox*, „eine Art Erkundung oder Vermessung“ (VJ 24) der spanischen Stadt Soria vorzunehmen, in Alltagsbeobachtungen.²⁴ Bei dem einzigen Bauwerk, das den Dichter nachhaltig inspiriert, handelt es sich um die romanische Kirche (siehe Abschnitt fünf). Auch in den Reisejournalen fällt auf, dass sie die Betrachtung innerstädtischer architektonischer Sehenswürdigkeiten, die ja nicht selten vergangene oder geltende Machtverhältnisse und Hierarchien verkörpern, bewusst vernachlässigen. Stattdessen widmet sich das notierende Ich den „Zeichen und Anflüge[n] von der Peripherie“, wie der Untertitel des *Vor*

22 Handke, Peter: Gestern unterwegs. Aufzeichnungen November 1987 bis Juli 1990. Salzburg / Wien: Jung und Jung 2005, S. 16. Im Folgenden mit der Sigle G.

23 Benjamin, Walter: Paris, die Stadt im Spiegel. Liebeserklärungen der Dichter und Künstler an die ‚Hauptstadt‘ der Welt (1929). In: Gesammelte Schriften, Band IV.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 356-359, hier S. 356.

24 Pichler, Georg: „Inszenierung fremder Landschaften. Peter Handkes spanische Reisen“. In: Amann, Klaus / Hafner, Fabjan / Wagner, Karl (Hg.): Peter Handke. Poesie der Ränder. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2006, S. 65-80, hier S. 68-70.

der *Baumschattenwand nachts* benannten Bandes ankündigt.²⁵ Handkes emphatischer Blick gilt dem ‚Andersmonumentalen‘, das sich in jenen persönlichen Alltagsmythos einreihen lässt, den er der politischen Historie mit der ihm eigenen Hartnäckigkeit entgegensetzt: „Meine Monumente: die Wirbel der Kastanienblüten im Rinnstein; die Sandwirbel in den Straßenbahnschienen.“ (VB 58) Dementsprechend erfährt der Leser von Handkes Besuch im antiken Olympia, dass in den Rillen der Startschwelle, auf der sich ein Spatz niedergelassen hatte, das Regenwasser zitterte (G 49). Und am Eingang zum Grab der Klytämnestra in Mykene ist es das „Farbenspiel“ des Regens auf dem Monolithen, welches – neben den Insektennestern in den Mauernischen – durch die Schrift gewürdigt und überliefert wird (G 58).

„Frische und Kraft gingen aus von den Rändern“, heißt es im *Nachmittag eines Schriftstellers*, „so als herrsche da eine dauernde Pionierzeit“ (NS 58). Das Projekt des Epikers, auf die Zentrums geschichten, wie sie der Roman der Moderne präsentiert, mit einer Erzählung des unbesungenen Alltags abseits der Weltgeschichte zu antworten, lenkt die Aufmerksamkeit auf jene „Rand- und Zwischengegenden“ (DGF 156), die sich, wie der Schauspieler in *Der Große Fall* feststellt, nur auf den ersten Blick als „von Gott und der Welt und sogar von den Igel und Bienen“ (DGF 155) verlassen erweisen. Hier, „draußen vor den Toren“ (MJN 293), kommt es zu jenen Augenblicken der wahren Empfindung, in denen Handkes Erzähler eine Teilhabe am größeren Jetzt spüren: Selbst die Bitterkeit des in den wenig heimeligen Vorstadtbars servierten Kaffees steht gleichnishaft für „eine inständigere Wirklichkeit“ (MJN 290). In jenem „Zwickel aus Fernzuggleisen, Autobahn und Flugfeld“ (INH 12) – so die vielzitierte Definition des Salzburger Vororts Taxham in der Apotheker-Geschichte *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus* – lassen sich zum einen die langfristigen Auswirkungen der stadtplanerischen und verkehrspolitischen Entscheidungen nach dem Zweiten Weltkrieg beobachten. Zum anderen ermöglicht das Vorhaben, erzählerisch „über die Ränder zu pilgern“ (MJN 286), eine diskursive Auseinandersetzung mit den sich in den „Mikro-Ritualen des Alltags“²⁶ dokumentierenden Folgen von Gentrifizierung, Globalisierung und Migration.²⁷ Dabei erzählen die Texte auch von der Nivellierung architektonischer Eigenheiten in der Spätmoderne, die dazu geführt hat, dass „das Fremde und Eigenartige der heutigen Orte“²⁸

25 Handke, Peter: Vor der Baumschattenwand nachts. Zeichen und Anflüge von der Peripherie 2007-2015. Wien / Salzburg: Jung und Jung 2016. Im Folgenden mit der Sigle VB.

26 Bartmann, Christoph: Suche nach Zusammenhang. Handkes Werk als Prozeß. Wien: Braumüller 1984, S. 107.

27 Dass Handkes Schriften die mit der Globalisierung verbundenen „beschleunigten Wandlungsprozesse des Raumes“ in den Blick nehmen, hat Luckscheiter anschaulich dargestellt. Luckscheiter, Christian: Ortsschriften Peter Handkes. Berlin: Kadmos 2012, S. 162.

28 Handke, Peter: Don Juan (erzählt von ihm selbst). Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 51. Im Folgenden mit der Sigle DJ.

erst wieder aufs Neue entdeckt werden muss. Ein Panorama dieser zeitgenössischen „Alterwelt“ präsentiert *Kali* im Rahmen eines Fensterblicks auf eine Stadt, die Zürich, Innsbruck „[o]der vielleicht Perpignan“ (KEV 34) sein könnte:

Der Blick aus dem Fenster geht jedenfalls auf kein Zentrum, und schon gar nicht auf irgendein historisches, sondern eher auf das wie regellose Durcheinander, das wie zufällige Groß und Klein von Zwischenbezirken, hin zu den Rändern, die keine Ränder sind, vielmehr ein wie grenzenlos Weitergewürfeltes, bis hinein in die fernen, alpen- oder pyrenäenhohen Bergketten [...]. (KEV 34)

Gerade in der Perspektive auf den bebauten Raum offenbart sich somit jenes sozialanalytische Interesse, das Handkes Werk von Beginn an eingeschrieben ist.²⁹ Dass die Texte die poetologischen Aspekte der Welterkundung akzentuieren, bedeutet nämlich keineswegs, dass der beschriebene Raum enthistorisiert würde. Handkes ethnologischer Blick erfasst konsequent den demographischen Zuschnitt von Siedlungen und deren sozioökonomische Marker. Schon früh zeigt dies der Aufsatz „Die offenen Geheimnisse der Technokratie“ (1973) über Besuche in zwei Trabantenstädten, dem Märkischen Viertel in Berlin und der Pariser Wohn- und Büroturmsiedlung La Défense. Der Text ist ein zwiespältiges Dokument, das einerseits mit der Lust an der eigenen Entfremdung an diesem „Ort postindustrieller Alltäglichkeit“³⁰ spielt und andererseits die „Übermacht der verbauten Natur“³¹ zur Diskussion stellt. Der Text kulminiert in dem Befund, dass die Ratlosigkeit über die eigene Existenz sich noch nie „so formalisiert und überdeutlich“ gezeigt habe wie an den Menschen im Märkischen Viertel: „Es war, wie wenn sich ein Verzweifelter besonders schön anzieht.“³²

In den Erzählungen seit den neunziger Jahren gerät die europäische „Zwickelwelt“ der Stadtränder – bei Handke als multikulturelle Nachbarschaft von Nicht-Dazugehörigen aller Art gestaltet – vermehrt in den Blick.³³ Da ist zum einen die „Niemandsbucht“ bei Paris, die, als autobiographische Konstante, immer wieder den Ausgangsort für die Welterkundungsfahrten der Protagonisten markiert. Seit zweieinhalb Jahrzehnten zeichnen Handkes Texte die sozioökonomische Entwicklung dieses Pariser Vororts nach und registrieren dabei auch den demographischen und städtebaulichen Wandel. So erfährt man durch die Lektüre der *Obstdiebin*, dass das „Hôtel des Voyageurs“, in dessen Bar der Erzähler in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* eine stille Gemeinschaft mit anderen

29 Grundlegend dazu: Höller, Hans: Eine ungewöhnliche Klassik nach 1945. Das Werk Peter Handkes. Berlin: Suhrkamp 2013.

30 Bartmann 1984, S. 154.

31 Handke 1974, S. 31.

32 Ebd., S. 34.

33 Grundlegend zu Handkes topographischem Erzählen der urbanen Peripherie: Gruber, Bettina: All-Ort. Peter Handkes Topographien der Moderne. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 48 (2004), S. 329-347.

Zugezogenen erlebte, inzwischen „seit langem geschlossen“ ist: „Nur noch einzelne Obdachlose hausten jetzt in den zum Großteil mit Kartons befensterten Zimmern, in der Niemandsbucht Gestrandete, die alle [...] von Staats wegen, sich selbst überlassen, in die Fastruine abgeschoben worden waren.“ (DO 70). Als zweiten exemplarischen Randbezirk kennt der Handke-Leser die Salzburger Vorortsiedlung Taxham aus dem Roman *In einer dunklen Nacht*. Aufgrund der Lage inmitten eines „Transportliniendreieck[s]“ wirkt Taxham wie eine „Enklave“ (INH 11), die einerseits von der Anbindung an ein globales Verkehrsnetz profitiert, andererseits aber gerade aufgrund des sich immer weiter ausbreitenden Systems von Autobahnen und Schnellstraßen „unzugänglich“ (INH 10) ist. So veranschaulicht der Text, wie Monika Schmitz-Emans bemerkt hat, die „Komplementarität von Globalisierung und Isolation“. ³⁴ Taxham ist denn auch eigentlich kein Ort, sondern vielmehr ein Beispiel für die von Marc Augé beschriebene Welt der Nicht-Orte – eine Welt, die „der einsamen Individualität, der Durchreise, dem Provisorischen und Ephemerem überantwortet ist“. ³⁵

Im Blick auf die urbane Peripherie thematisieren Handkes Texte eine neue Form des Wohnens, die sich nicht nur durch ein Höchstmaß an Anonymität auszeichnet, sondern auch dadurch, dass die Menschen sich kaum noch auskennen an den „Orte[n] ihres Tuns und Treibens“ (DO 78). Diese Unkenntnis erscheint als Folge jener fortschreitenden Trennung von Familien- und Erwerbsleben, die Handkes Erzähler immer wieder thematisieren. Schon *In einer dunklen Nacht* nennt als Merkmal der Spätmoderne den Umstand, dass es üblich geworden sei, „nicht an den Orten zu wohnen, wo man arbeitet und beschäftigt ist“ (INH 15). Und auch die Niemandsbucht, so berichtet *Die Obstdiebin*, leidet darunter, dass die dort Arbeitenden sich stets nur in den ihren Berufen gemäßen Rollen zeigen:

Keiner der hierher nur für das Geschäft und die Tagestätigkeit Gekommenen oder eben Verschickten war zu erleben, wie er [...] im Ort und um ihn herum müßiggang, geschweige denn, dies und jenes da – wahr: es gab keine regelrechte Sehenswürdigkeit – eines Blickes würdigte, oder aber, schön wär's gewesen, die Gegend unsicher machte. (DO 79)

Die Protagonistin im *Bildverlust* wohnt derweil in einer zur Schlafstadt verkommenen „Ränderlandschaft“, ³⁶ aus der das Arbeiten fast vollkommen verbannt worden ist. Während die „Epen und Sprechgesänge“ (DB 37) der älteren Stadtrandleute ungehört blei-

34 Schmitz-Emans, Monika: Globalisierung im Spiegel literarischer Reaktionen und Prozesse. In: Dies. / Schmeling, Manfred / Walstra, Kerst (Hg.): Literatur im Zeitalter der Globalisierung. Würzburg 2000, S. 285-315, hier S. 296.

35 Augé, Marc: Nicht-Orte. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. München: C.H. Beck 2010, S. 83. Zu Handkes Nicht-Orten vgl. Luckscheiter 2012, S. 178-212.

36 Handke, Peter: Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 36. Im Folgenden mit der Sigle DB.



ben, verbarrikadieren sich die Neuzugezogenen in ihren Häusern: „Nicht einmal zu ahnen sollte sein, wer sie waren, was sie taten, wie sie hießen, woher sie kamen.“ (DB 38) So wird eine der Grundbestimmungen von Architektur – die Herstellung einer Differenz von Eigen- und Fremdbereich³⁷ – im Vorort der Gegenwart auf die Spitze getrieben.

Dass Handkes Erzählen bei aller märchenhaften Überformung fest in der sozialen Realität der zersiedelten Welt der Nicht-Orte verankert ist, zeigt sich in *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*. So wird die Titelfigur mit der Bemerkung eingeführt, dass sie weder aus dem Westen, wo die feudalen Schlösser und Klöster der Normandie liegen, noch aus Richtung Versailles im Osten auf das Anwesen des Herbergsvaters gestolpert kommt. Vielmehr ist dieser Don Juan „gerannt und gestürzt gekommen in das Rhodontal über die Felder aus dem Norden“, wo sich die Trabantenstädte der Île-de-France befinden, „Wohnblöcke um Wohnblöcke, in den Zentren fast nur Bürohäuser“ (DJ 20). Nicht zuletzt durch diesen Hinweis auf die Pariser Siedlungsgeographie erscheint Don Juan – seiner märchenhaften Reisetätigkeit zum Trotz – als Vertreter der sozialen Peripherie. Dass er „fluchtgewohnt und fluchtgeübt“ ist (DJ 21), mag gewiss seinen Frauengeschichten geschuldet sein. Es lässt sich aber auch darauf zurückführen, dass sich dieser Don Juan, als typische Handke-Figur, schon seit jeher am gesellschaftlichen Rand bewegt.

3. Erkundungen der Siedlungsgeschichte

„Waren die großen Dichter nicht vor allem Ortskundige?“³⁸ Hinter dieser rhetorischen Frage, die das Journal im Zuge der Arbeit am Geologie-Roman *Langsame Heimkehr* aufwirft, verbirgt sich ein zentrales Motiv von Handkes epischem Erzählen: das Bedürfnis des umherziehenden Schreiber-Ichs, ortskundig zu werden, sich der „Landschaften, Lagen, Flüsse, Bergzüge, Ebenenhorizonte“ zu vergewissern, sie in sich aufzunehmen, denn: „wozu bin ich sonst unterwegs?“ (G 285).³⁹ Seit Ende der siebziger Jahre dokumentieren Handkes Bücher den fortlaufenden Versuch, „Landschaft[en] zu verewigen“ – freilich nicht im Sinne einer abschildernden Beschreibung, sondern „[m]it den Ge-

37 Vgl. Schroer, Markus: Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 281.

38 Handke, Peter: Die Geschichte des Bleistifts. Salzburg / Wien: Residenz 1982, S. 168. Im Folgenden mit der Sigle DGB.

39 Im Gespräch mit Herbert Gamper hat Handke sich als „Orts-Schriftsteller“ charakterisiert: „Für mich sind die Orte ja die Räume, die Begrenzungen, die erst die Erlebnisse hervorbringen. Mein Ausgangspunkt ist ja nie eine Geschichte oder ein Ereignis, ein Vorfall, sondern immer ein Ort.“ Handke, Peter / Gamper, Herbert: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Zürich: Ammann 1987, S. 19.

schichten von Menschen“ (DGB 227). Handkes Erzählen ist von der Einsicht geleitet, dass sich nur Orte, an denen die architektonischen Überreste menschlicher Siedlungen sichtbar sind,⁴⁰ für das Projekt der langen Dauer mobilisieren lassen:

Die Natur für sich sträubt sich vor der Beschreibung, wie auch die Zivilisation für sich; wohl aber bin ich ganz versessen auf die Orte, wo Natur und Zivilisation *zusammen* sich zu einer Art Arkade fügen; versessen auf die überall anzutreffenden Bauelemente für die Weiße Stadt. Nicht der kleine Moränensee hier in der unberührten Natur wärmt mein Herz, sondern die Flußbrücke, an der ich vorhin lehnte, oder die niedrigen Steinmauern in der Weidlandschaft⁴¹

In dem Hinweis auf die von Menschenhand geschaffenen Steinmauern kommt das Bedürfnis danach zum Ausdruck, jene „Spuren einer alten materiellen Vergangenheit“⁴² freizulegen, an denen der Historiker Fernand Braudel die lange Dauer der Naturgeschichte aufzuzeigen versucht. Es ist deshalb gerade nicht die unberührte Natur, in die es Handkes Wanderer/Erzähler zieht. Die dichterische Phantasie entzündet sich an den verlassenen Bahngleisen in der spanischen Hochebene oder an einem alten Transformatorhäuschen in Slowenien. In diesem Zusammenspiel von Natur und Zivilisation lässt sich eine andere Geschichte der Menschheit zusammenphantasieren – eine Geschichte der Dauer, die freilich jederzeit von Krieg und Vertreibung bedroht ist. Der Einbettung des Bauens in die Arbeit am Frieden ist bei Handke überdies eine biographische Spur eingeschrieben, die in der *Niemandsbucht* anhand der Figur des Architekten verdeutlicht wird. Als postmoderne Referenzen auf die kulturelle Siedlungsgeschichte sind dessen „Architekturarbeiten“ – „Backöfen, Zisternen, Obstspeicher, Brennholzhütten“, die sich unter einer „Tarnbeschichtung“ aus Schutt und Ruß verbergen – nämlich auch als „Umkehrung“ eines Urerlebnisses aus der „Karstkindheit“ zu verstehen: Damals zeigte sich dem Schuljungen unter falschen Holzstößen und Steinhaufen nicht etwa ein vergilsches Relikt des friedlichen Landbaus, sondern ein „schwerbewaffneter Wachtposten“ samt Panzerrohr und Raketenkopf (MJN 347).

„Naturwelt und Menschenwerk“:⁴³ So lautet die Formel zu Beginn der *Lehre der Sainte-Victoire* (1980), die auf den „topo- und ethnographischen Grundimpuls“⁴⁴ von Handkes Schreiben verweist und mithin auch der Versprachlichung des bebauten Raums

40 Oft handelt es sich dabei auch um Spuren menschlicher Arbeit. Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: Laboraverimus. Vergil, der Landbau und Handkes Wiederholungen. In: Amann / Hafner / Wagner (Hg.) 2006, S. 155-165, hier S. 158f.

41 Handke, Peter: Phantasien der Wiederholung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 55. Im Folgenden mit der Sigle PW.

42 Braudel, Fernand: Sozialgeschichte des 15.-18. Jahrhunderts. Band I: Der Alltag. München: Kindler 1990, S. 614.

43 Handke, Peter: Die Lehre der Sainte-Victoire. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 9f. Im Folgenden mit der Sigle DLS.

44 Honold 2017, S. 9.

eine zentrale Rolle im Programm der schriftstellerischen Welterkundung zuerkennt. Menschliche Siedlungen, aber auch einzelne Häuser werden bei diesem Autor stets als Teile einer Kulturlandschaft wahrgenommen und erzählerisch mittels geographischer wie topographischer Details zur Natur in Beziehung gesetzt⁴⁵ – etwa wenn das Journal-Ich die Farben von Häuserfassaden als andere Landschaftszeichen (AF 42, 126) liest. Schon im *Chinesen des Schmerzes* zeigt sich, wie Handke die geographische Einbettung von Architektur in größere landschaftliche Zusammenhänge erzählerisch zu realisieren versucht. Über Gois, ein im direkten Umland der Stadt Salzburg gelegenes und zugleich „entlegenes Bauerndorf“ (DCS 34), berichtet der Erzähler, der „Schwellenkundler“ Andreas Loser, indem er dem Leser eine kurze Geschichte des regionalen Bauens präsentiert, welche schließlich in siedlungsgeographische Erörterungen übergeht:

Die paar Bauernhöfe bestimmen das Ortsbild; Neubauten sind selten. Das Material der Gehöftmauern ist ein poröser, vielfältig grauer, unverputzter Stein, darin eingelassen Ornamente aus kleinen, pechschwarzen Schlackenstücken, die sich in Schlieren über die ganze Wandfläche ziehen. Die Portale bestehen aus dem Konglomeratfelsen mit den darin eingebundenen eiförmigen Kieselsteinen, und die Schwellen aus dem rötlichen, hell geäderten Marmor mit den zahlreichen Einschlüssen der Ammonitenspiralen. Auf diese Weise wirken die Gehöfte insgesamt altertümlich, so als gehörten sie zu einer anderen Epoche als die dazwischengestellten Einfamilienhäuser; und hätten sogar schon so dagestanden vor dem Bau der weißangestrichenen gotischen Kirche auf dem kleinwinzigen Goiser Hügel [...]. (DCS 35)

In ihrer Materialität wirken diese Bauernhöfe, als seien sie Teil einer langen Dauer: Sie bilden „eher einen Verband“ mit dem Goiser Hügel, der selbst „an eine Aufschüttung aus der Vorgeschichte erinnert“ (DCS 35).

Im *Bildverlust* spürt die Bankfrau die *longue durée* als „größere Zeit“ (DB 72), als sie in den Wochen nach einem nächtlichen Dezemberorkan die Gegend durchstreift und dabei der verheerenden Sturmschäden gewahr wird. Durch die vielerorts sichtbaren Entwurzelungen gelangen Tiefenstrukturen der Naturgeschichte an die Oberfläche; in der vernichteten Landschaft zeigen sich nun die „Ablagerungen der Jahrtausende“ (DB 67). Da der Orkan am bebauten Raum ebenfalls „Vergangenheitsschichten“ (DB 78) freigelegt hat, erscheinen auch die Häuser gleichsam als Teil einer Kulturlandschaft der langen Dauer, kommen doch plötzlich längst vergessene Zeugnisse des „Menschenwerks“ wieder zum Vorschein:

in einem Garten, wie hinter einem aufgerissenen Vorhang, das ins Gebüsch gerollte Holzdaubenrad eines vorsintflutlichen Ackerwagens; im folgenden der dem Boden entstiegene Pumpbrunnen; und an wieder einem der Stadtrandhäuser dann das Vordach, getragen von granitenen, alle die Jahre verborgenen Rundsäulen, die Kapitelle gemeißelt noch vor den meisten Denkmälern der ganzen Stadt: ein Adler mit weit offenen Augen und ebenso ausgebreiteten Flügeln (DB 78).

45 Zu Handkes Kulturlandschaften vgl. grundlegend Honold 2009.

Indem der Adler auf einem der Kapitelle an das Bildprogramm der romanischen Kirchen des Mittelalters erinnert, etabliert *Der Bildverlust* eine Referenz, die unmittelbar ins Zentrum von Handkes epischem Erzählen führt.

4. Architektur als Vorbild für das Erzählen: Handkes Romanik

Dass Peter Handkes Werk als beharrliche Auseinandersetzung mit den konkreten Folgen von Krieg und Vertreibung gestaltet ist,⁴⁶ weiß der Leser spätestens, seitdem sich Filip Kobal in *Die Wiederholung* (1986) auf die Reise in die Kindheitslandschaft begab und in der slowenischen Sprache eine der familiären wie globalen Geschichte des 20. Jahrhunderts entgegensetzende „Überlieferung des Friedens“⁴⁷ entdeckte. Gerade Handkes späte Erzählungen lassen sich als Versuche einer kosmopolitischen „Friedensforschung“⁴⁸ verstehen, ist den Texten doch die Hoffnung eingeschrieben, durch die epische Überlieferung von Formen und Farben, Gerüchen und Geräuschen gegen die stets drohende, metaphorisch-reale Verdunkelung des Himmels durch Militärflugzeuge (DJ 27f.) ästhetischen Widerstand zu leisten: „Das Bild in mir – es ist immer ein Landschaftsbild –, der Frieden [...]“⁴⁹

In diese Utopie ist auch Handkes Archäologie der schönen Formen der Vergangenheit eingebunden, die am 29. November 1987 in einer bemerkenswerten Schreibenweisung kulminiert: Er wolle den *Bildverlust*, sein nächstes großes Epos, „romanisch erzählen“ (G 17), notiert der Autor während seines Aufenthalts in Split im Journal. Das Adjektiv ist so doppeldeutig wie irreführend: Handke bezieht sich nämlich auf die romanische Baukunst und Architektur, deren mittelalterliche Formensprache ihm als Leitlinie für ein episches Erzählen dienen soll – ein Erzählen, das hinter die Moderne zurückgeht und doch fest in der Alltäglichkeit verankert bleibt. Ab Mitte der 1980er Jahre dient die Romanik, die er in den Journalen zur „größte[n] Epoche der Menschheit (der europäischen)“ (AF 432) und zum Sinnbild einer geistigen Heimat stilisiert, als Leitstern seiner Poetik der Verlangsamung.⁵⁰ In den szenischen Figurendarstellungen, wie sie etwa die

46 Vgl. hierzu Luckscheiter 2012, S. 66: „Bomben, Bomber und Bombenrichter durchziehen das gesamte Werk Handkes [...]“

47 Handke, Peter: *Die Wiederholung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 215. Im Folgenden mit der Sigle DW.

48 Höller, Hans: Geschichtsbewusster Kosmopolitismus. Peter Handkes Raum-Poetik. In: Broser, Patricia / Pfeiferová, Dana (Hg.): *Der Dichter als Kosmopolit. Zum Kosmopolitismus in der neuesten österreichischen Literatur*. Wien: Edition Praesens 2003, S. 51-66, hier S. 62.

49 Sign.: DLA, A: Handke, Notizbuch 61, Eintrag vom 14. Januar 1989. (DLA, A = Bestandssignatur des Vorlasses im Deutschen Literaturarchiv Marbach)

50 Welche Bedeutung der romanischen Formensprache für Handkes Erneuerung des Epos in der Spätmoderne zukommt, habe ich bereits an anderer Stelle gezeigt: Carstensen, Thorsten: Ro-

Portale der Kathedrale Saint-Trophime in Arles oder der Kirche Santo Domingo in Soria schmücken, bewundert Handke jene vormodernen Seh- und Darstellungsweisen, die er sich für sein Schreibprojekt anzueignen vorgenommen hat. Die suchende Bewegung dieses Schreibens, das „die Welt als einen Raum möglicher Verbindungen“⁵¹ entwirft, hat an der Darstellung moderner, individueller Psychologie wenig Interesse: Vielmehr stehen ewige Wahrheiten über die allzeit prekäre Teilhabe des Menschen am Weltzusammenhang im Zentrum dieses Traums vom Epos.

Wie die erzählerischen Beschreibungen in den Notizbüchern deutlich machen, nähert sich Handke der Romanik nicht mit dem Gestus des Kunsthistorikers: Nicht als systematische, stoffgeschichtliche Rezeption vollzieht sich seine Auseinandersetzung, sondern vielmehr als begeistertes Sich-Einfühlen in eine ästhetische Tradition, als deren Nachfahr sich der Autor versteht. Das Betrachten der Kirchen und Klöster aus der Entfernung, die schrittweise Annäherung und schließlich das Studium der Reliefs und Wandmalereien – bei Handke wird all dies zum körperlichen Erlebnis, zelebriert im Rahmen seiner säkularen Pilgerfahrt in den Jahren 1987 bis 1990, als er ohne festen Wohnsitz die Welt bereist und wohl tatsächlich nahezu „alle Orte mit romanischer Kunst“ in Europa aufsucht, wie er 1989 gegenüber der spanischen Tageszeitung *El País* behauptet.⁵² Zu einem zentralen Ort wird dabei die spanische Provinzhauptstadt Soria, in der Handke am *Versuch* über die Jukebox arbeitet. Als dessen Erzähler sich an seinem letzten Tag vor Ort auf einen Stadtpaziergang begibt, steht er plötzlich, „[o]hne es vorgehabt zu haben“, vor der Kathedrale Santo Domingo. Sein vorsichtiger Blick – den Erzähler erfasst „die Scheu, sich auf der Stelle das Ganze sozusagen einzuverleiben“ (VJ 39) – bewirkt eine eigentümliche Verschmelzung von Gebäude- und Körperform. Das „Formvollendete“ durchdringt den Körper (G 500), und wie beim Anblick einer schönen Landschaft kann der Betrachter sich durch das Etablieren einer Korrespondenz seiner selbst vergewissern:

Welch ein Ruck verlässlich auf ihn übergang von den romanischen Bauten, mit dem er auf der Stelle deren Proportionen in sich fühlte, in den Schultern, den Hüften, den Sohlen, wie seinen eigentlichen, verborgenen Körper. Ja, Körperlichkeit, das war die Empfindung, mit der er nun so langsam wie möglich, im Bogen, auf diese Kirche in der Form eines Getreidekastens zuschritt. (VJ 38f.)

manisches Erzählen. Peter Handke und die epische Tradition. Göttingen: Wallstein 2013 (= Manhattan Manuscripts 8). Vgl. außerdem die Kurzdarstellung, auf der auch die vorliegenden Ausführungen beruhen: Carstensen, Thorsten: Peter Handke und die Romanik. In: Pektor, Katharina (Hg.): Peter Handke. Dauerausstellung Stift Griffen. Salzburg / Wien: Jung und Jung 2017, S. 226-227.

51 Özelt, Clemens: Durch die Lupe? Peter Handkes Kurzprosa („Noch einmal für Thukydides“, „Begrüßung des Aufsichtsrats“). In: Estermann / Höller (Hg.) 2014, S. 73-95, hier S. 82.

52 Pichler 2006, S. 68.

Im Journal setzt Handke die Wirkung des Bauwerks darüber hinaus in Beziehung zu Naturphänomenen, die einen ähnlichen Effekt ausüben. Es ist denn auch die harmonische Verankerung im Naturraum, welche die romanischen Formen als Ideal erscheinen lässt:

Jedesmal, wenn ich an der Fassade von Santo Domingo vorbeigehe, ist ihr Dasein, ist ihre Art und Weise, ist ihre Form zugleich ein Tun; sie bewegt mich, stupst mich an, schubst mich, gibt mir einen Ruck, wie die Spatzen von Soria, wie die ziehenden Wolken, die Zweige der Steppenbäume, der Holzrauch (G 501).

Vor allem die monumentalen Figurenportale faszinieren Handke nachhaltig. Die romanischen Formen stehen dabei nicht nur für eine im Weltlichen verankerte Religiosität.⁵³ Mit der ihm eigenen „ekphrastische[n] Ausführlichkeit“⁵⁴ kann Handke in der Versprachlichung der romanischen Skulpturen jene Lehre der achtsamen, enthusiastischen Wahrnehmung weiterentwickeln, die sein Schreiben seit der Wende zum Klassischen um 1980 auszeichnet. Die Notate in den Journalen – wie auch gelegentliche Bleistiftskizzen – illustrieren die Andacht, mit der sich das Reise-Ich in die Szenerien vertieft,⁵⁵ welche selbst wiederum das begeisterte, hingebungsvolle Tätigsein ihrer Schöpfer verkörpern: „Wie sind solche enthusiastischen Formen entstanden“, notiert Handke nach einem Besuch der Kirche Notre-Dame des ehemaligen Priorats Serrabone in den Ausläufern der Pyrenäen, „damals im elften und zwölften Jahrhundert, noch und noch, hier und dort, kreuz und quer, in den Tälern wie auf den entlegensten Bergen Europas, geschaffen von Myriaden Händen, Gelenken, Seelen, Geistern? Enthusiasmus: der Hirsch bekommt ein Löwengesicht“ (G 301). Anhand der komplexen Figurenkonstellationen kann Handke seine „Einübung[en] ins Sehen und Erkennen“⁵⁶ praktizieren, wobei besondere Aufmerksamkeit den Varianten des Ewiggleichen gilt:

Sonst haben sie entweder Menschenköpfe mit Tierleibern, oder sind rein Adler, Stier, Löwe, Mensch-Engel: dort oben aber in der Schiefer-Einöde waren sie allein Tiere, freilich in der Haltung, aufrecht stehend auch Löwe und Stier, mit ihren Schriften in Klauen oder Pranken, ganz Menschen, besonders deutlich und nachgehend eben beim Lukas-Stier und beim Markus-Löwen [...]. (G 301)

53 Vgl.: „Die Romanik, die romanischen Formen begnügen sich mit der Erde, ohne den Himmel außer acht zu lassen“ (AF 111).

54 Honold 2017, S. 129.

55 Einen ironischen Hinweis hierauf baut Handke in *Die Abwesenheit* (1987) ein: „Auf dem Vorplatz wendet er sich noch einmal um, zu der Kirche, die den Mittelteil des straßenlangen Gebäudes einnimmt: Ein Flügel des Portals dort steht leicht offen; in dem Spalt nichts als Schwarz. Während er etwas in sein brevieförmiges Notizbuch malt, müht sich hinter ihm ein Greisenpaar vorüber und sagt zueinander, beide zugleich, und beide mit der gleich lauten Schwerhörigen-Stimme: ‚Er schreibt schon wieder!‘“ In: Handke, Peter: *Die Abwesenheit. Ein Märchen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 51.

56 Renner, Rolf G.: Peter Handkes Revokation der Moderne: *Der Große Fall*. In: *Gegenwartsliteratur. A German Studies Yearbook* 12 (2013), S. 217-240, hier S. 224.

Was nun aber wäre unter einem „romanischen Erzählen“ zu verstehen? Folgt man den Hinweisen auf die Grundierung dieses Schreibprogramms, so eröffnet sich eine neue Perspektive auf Handkes Ästhetik der Wiederholung und Dauer. Romanisch zu erzählen heißt demnach, mythische Urbilder und archaische Konstellationen variiierend zu wiederholen. So wie in den romanischen Szenerien die Zeit verräumlicht wird, weil Geschichten nicht linear, sondern durch Konstellationen von analogen oder simultanen Ereignissen erzählt werden, will Handkes Epik Dauer erzeugen, indem sie an die Stelle eines traditionellen Plots traumartige Bilderfolgen setzt. Zur Chiffre für die Vorstellung von der *longue durée*, auf die Handkes Texte in ihrer Kritik an der flüchtigen Moderne rekurren, wird im Journal die Wurzel Jesse, jener christliche Stammbaum, der als Repräsentation der Heilsgeschichte auf die ewige Fortführung des Erlösungswerks verweist und sich zwischen 1140 und 1240 zu einem festen Bestandteil des romanischen Bildprogramms entwickelt. Gerade die Darstellungen der Wurzel Jesse gelten dem Autor als Beispiele für ein Erzählen, das nicht linear operiert, sondern den Eindruck einer stehenden Zeit erzeugen will (in Bezug auf den Westen spricht Handke von der „dicken“ oder „verdickten“ Zeit). Die Beschreibungen der romanischen Kunst im Journal versuchen diese Dauer sprachlich zu simulieren: Keine kausallogische Konjunktion darf das Projekt der Verräumlichung von Zeit stören; das Bindewort *und* sowie Relativ- und Temporalsätze sollen ein Erzählen garantieren, das nicht hierarchisiert. Typisch für diese Vorgehensweise ist die Notiz über den Besuch der Pilgerstadt Santiago de Compostela, welche einsetzt mit einer emphatischen Bejahung der Teilhabe an der Gegenwart:

Und da, jetzt, an der Kathedrale von Santiago (28. März 1988), in der Säule, an deren Grund unten schläft Jesse schon wieder, ein großes weißes Traumgesicht, und über ihm im Baum musiziert wieder sein Nachfahre König David, und ganz oben an der Säule, in der Krone, thront der Gottvater mit seinem Kind im Schoß, die Riesengeisttaube darüber im ewigen Sturzflug, und all die Astzwischenräume in Jesses Schlafbaum leuchten hell wie die Haut zwischen gespreizten Fingern, während der Träumende unten in der Wurzel, die ihm unterm Bart hervorwächst, aus Hals oder Brust, die Hand ans Ohr hält, welches den Traum *hört*. (G 151)

Handke hat das Bild des schlafenden Propheten vielfach variiert – unter anderem in *Die Wiederholung*, wo dieser Bezug das genealogische Anliegen des Protagonisten Filip Kobal illustriert: „Die eine Hand des Schlafers wurzelt zwischen den Knien in der Erde, die andere hat er am Ohr“ (DW 296). Handkes romanische Modellierung des Wahrgenommenen zeigt sich besonders deutlich in seinen Figurenschilderungen: „Die heruntergerutschte Socke des alten Mannes ist romanisch; seine lange Nase wäre gotisch (also stellt sie nicht dar – so ‚Der Bildverlust‘)“.⁵⁷ Im Gegensatz zu den gotischen Figuren, die sich bereits individuell gebärdeten, strahlten die romanischen Pendants noch eine über-

57 Sign.: DLA, A: Handke, Notizbuch 55, Eintrag vom 14. Oktober 1987.

persönliche Ruhe, Anmut und Hingabe aus – und gerade diese Qualitäten sind es, die Handke in den Alltag hinüberzuretten sucht. Vor allem transportieren die romanischen Szenen Augenblicke der intensiven Teilhabe, nach denen sich seine Erzähler-Ichs so sehnen: So wird das Romanische, indem es „Anruf und Aufruf“⁵⁸ zugleich ist, zu einem wesentlichen Kern jenes Heilsprogramms, das Handkes Texte in ihrer oft ironischen Selbstreflexivität zur Diskussion stellen.

Wenngleich Handkes Enthusiasmus in der Anschauung vor Ort wurzelt, insbesondere in den Dorfkirchen und Kathedralen Südfrankreichs und Nordspaniens, zeichnet er sich zugleich durch jene dialektische Spannung zwischen Heimischem und Fernem aus, die für sein Werk charakteristisch ist. Der Blick auf das Fremde ist überformt durch das Bewusstsein des Eigenen – und führt im Falle der Romanik geradewegs zurück in die unablässig evozierte Kindheitslandschaft, in welcher der Junge an der Hand des Großvaters den staubigen Feldweg entlanggeht: „Bin ich nicht von dem romanischen Kirchenschiff meines Heimatdorfes beeinflusst? (Das wäre Psycho-Analyse)“ (PW 51). Es überrascht denn auch nicht, dass Handke, bevor er im November 1987 in Jesenice seine „Weltfahrt“ (G 539) antritt, noch einmal die Pfarrkirche seiner Griffener Heimat aufsucht. Im Verein mit den wiederkehrenden Geräuschen der Kindheit werden die romanischen Formen dabei zum Aufbruchssignal für ein episches Erleben der Welt:

Eine solch heiter-beschwingte, musikalische Glaubensgewißheit wie damals im zwölften Jahrhundert hat es wohl nie vorher und nie nachher gegeben, eine die Welt mit einheitlichen Formen durchwirkende und -knüpfende Gewißheit: denke ich hier vor einer Nische der Heimatkirche angesichts der drei wie träumenden Steinkönige, eng beieinander, träumend, schlafend, schmunzelnd [...]. Und draußen dann im Freien gibt jener aus dem Bach ragende runde Riesensteinblock mit dem über ihn hinwegschießenden Wasser dazu den Unter- oder Grundton an, eine Art Baß, tief, dunkel, vibrierend: dunkles Gezupf und zwischendurch Orgeln, an diesem Schopf hell über den Fels schnellenden Wassers, der Epos-Saiten für eine ganz andere Menschheit. Bleib bei mir, mit dem Spatzengezirpe, als der mich fürs Weitere bestimmende, leitende Klang. (AF 540)

Handkes Rezeption der Romanik zeigt exemplarisch, dass Architektur als Kommunikation zwischen Generationen verstanden werden kann: Die Bauten von einst verkörpern, wie es in der Architekturphilosophie heißt, „Sinnofferte[n] der Ahnen“.⁵⁹ Die im Journal festgehaltene Dorfszene legt nahe, die Reise zu den Formen der Romanik im Kontext einer biographischen Sublimierung zu verstehen. Handke begegnet dem existentiellen Bedürfnis, sich an der eigenen „Herkunft aus der Herkunftslosigkeit“ (DGB 16) abzuarbeiten, durch die Vereinnahmung einer Architekturepoche, in deren Überresten auch der symbolische Nachlass seiner Vorfahren aufbewahrt scheint. Während er die monu-

58 Sign.: DLA, A: Handke, Notizbuch 57, Eintrag vom 12. April 1988.

59 Fischer, Joachim: Architektur: ‚schweres‘ Kommunikationsmedium der Gesellschaft. In: Aus Politik und Zeitgeschichte 25/2009 (15. Juni 2009), S. 6-10, hier S. 10.

mental Stadtbauten der Gotik als „königliche Propaganda“ begreift, bestimmt er die Romanik zur „Dorfheimat“ (G 87), in der „das Gedächtnis all der Unsern, der Vorfahren, aufgehoben“ (G 296) sei. So werden die romanischen Skulpturen in den Dorfkirchen, deren Aura Handkes Texte in ihren ekphrastischen Erzählungen zu bewahren suchen,⁶⁰ zu Symbolen des Widerstands gegen herrschende Machtverhältnisse: „Das Romanische, dachte ich gestern, an einem Barockportal samt Wappen vorbeilaufend, läßt mich deswegen so sein, weil da keiner der Obertan ist und alle die Könige sind“.⁶¹

Zur leitmotivischen Figur, die die architekturgeschichtliche Ebene einerseits und die biographische Ebene andererseits verbindet, wird jener Scherenschleifer, den Handke in seinen Reisejournalen mehrfach verewigt hat. Dass dessen locker sitzende Kleidung nicht nur an die ebenfalls leitmotivisch wiederkehrende Figur des sonntäglichen Spaziergängers „mit den um die Knöchel flatternden Hosen und aufgeknöpftem Rock“ (DLS 28) erinnert, sondern auch an das flatternde Gewand des Erzengels Michael auf den romanischen Fresken, ist kein Zufall. Die *Niemandsbucht* erhärtet diesen Bezug, wenn dort, „an einem sonnigen Tag“ (MJN 255) zu Frühlingsbeginn, der Spaziergänger als mittelalterlicher Steinmetz auftritt. Ausdrücklich überlagern sich nun die Erinnerung an die dörflichen Vorfahren und das Phantasma der Romanik. Der auf einem Baumstrunk am Rande eines sandigen Waldwegs sitzende Keuschnig hat zunächst die Vorstellung, „als sollte in jedem Augenblick eine Kalesche gefahren kommen, geschmückt, mit den verewigten oder krepiernten Vorfahren obendrauf“ (MJN 258). Anstatt der Vorfahren erscheint dann freilich ein anderer „Dörfler“, dessen Kleidung – „Schwarzer Anzug mit offenem Rock und um die Knie flatternden Hosen, weißes krawattenloses Hemd, graues Gilet“ – und gleichmäßiges Ausschreiten einmal mehr auf den Spaziergänger aus der Kindheit des Autors verweisen. Keuschnigs Blick verwandelt diesen Mann, der aufgrund seiner anmutigen Haltung zwischen den „keuchenden Buntdfiguren“ der Jogger prachtvoll hervorleuchtet, in einen Steinmetz aus dem Mittelalter. Die Präsenz dieses Friedensbringers lässt, ungeachtet der über den Wald hinwegfliegenden Düsenjäger und Helikoptergeschwader, die Möglichkeit einer „andere[n] Zone“ aufscheinen:

Es war der mittelalterliche Steinmetz, unterwegs zu Fuß allein durch das Frankreich am Ende der Epoche der Romanik, in dessen Aufzeichnungen ich noch am Morgen gelesen hatte. [...] Als er zwischendurch einmal innehielt, hatte ich die Phantasie, er stemme da mit einem Eisen in einen Baum sein Steinmetzzeichen hinein. Auf meiner Höhe bin dann ich es gewesen, der ihn begrüßt hat. Lakonischer Gegengruß, und schon sein Rücken, die Achseln rollend, als seien darunter in den Höhlen Luftkugeln. (MJN 259f.)

60 Vgl.: „Rechtes Schauen, was war es, was tat es? Bewahren“ (VB 11)

61 Sign.: DLA, A: Handke, Notizbuch 53, Eintrag vom 13. Juni 1987. [Hervorhebung im Original]

Zugleich fügen sich die romanischen Zitate und Variationen in Handkes Texten ein in die Erzählung einer friedvollen europäischen Kulturlandschaft, welche der Autor der politischen Katastrophengeschichte immer wieder entgegenhält. So ist das romanische Projekt explizit an die Utopie eines zumindest gedanklich vereinten Europas gekoppelt: „Die Romanik war keine Gegenbewegung, sondern ein tiefes, begeistertes, allgemeines, inbrünstiges Insichgehen; was für ein gemeinsamer Atem muß um 1100 durch ganz Europa gegangen sein, ein Atem, ein Bild“ (G 292). Die romanische Perspektive ermöglicht es Handke, die verborgene Einheit des Kontinents freizuphantasieren – eben nicht als politisches Konstrukt, sondern als Kulturlandschaft, in der die wandernden Steinmetze ihre Zeichen hinterlassen haben: „Ein Europa: das Glimmerglitzern an den Figuren der drei Könige bei der Heimatkirche, und das Glitzern an den Figuren hier in Santiago de Compostela“ (G 152).

Peter Handke und der Western

1. Handke und das Kino

Seit seiner Jugend ist Peter Handke bekanntlich ein passionierter Kinogänger und bekennt sich kontinuierlich zu dieser Leidenschaft. Er sehe manchmal bis zu ca. 90 Filme im Monat, äußert er bereits 1970.¹ Peter Stephan Jungk gegenüber bekennt er später: „[...] das Kino war überhaupt der schönste Ort für mich, in meiner Heimat Griffen.“² Diese Angewohnheit des häufigen Kinobesuchs, auch am Nachmittag, hat sich Handke bis in die jüngste Zeit hinein bewahrt. Charakteristisch ist dabei einerseits die Handkes Werk überhaupt kennzeichnende grundsätzliche Überwindung der Barrieren zwischen den sog. Trivialgenres der Unterhaltungskultur und denjenigen der ‚Höhenkamm-Kultur‘: „Ich kenne wohl die vollständige Hollywoodproduktion der letzten drei Jahre und könnte in einem Quiz betreffend *True Lies* (mit A. Schwarzenegger), *The Specialist* (mit Sylvester Stallone und Sharon Stone) und *Timecop* (Van Damme) mittun.“³ Diese Hinweise auf Mainstream-Actionfilme mag manche Handke-Leser überraschen, wie auch – aus einem völlig anderen Bereich – seine Vorlieben für zum Teil entlegene altgriechische, lateinische oder mittelalterliche Texte.

„Gegen Mitternacht, beim Western, als in der Dunkelheit ringsum der helle blaue Himmel über der Prärie erschien, ritt wieder das Heer der Bilder und Freunde ein in meine Brust“⁴. Diese Notiz deutet an, dass es Handke in seinen einschlägigen Essays nicht nur um eine Ästhetik der Filme, um Filmanalyse, sondern auch um das *Wie* der Film-Präsentation geht: Das Western-Erlebnis „um Mitternacht“ ist offenkundig eine Fernseh-Erfahrung, auf eine Phase der Fernsehgeschichte beziehbar, als man bis nach 22 Uhr warten musste, um einen Western zu sehen. Für viele junge Leute dieser Generation war ein solches Film-Erlebnis etwas Außergewöhnliches, mit dem Reiz des eigentlich Verbotenen verbunden. Heute kann man zu jeder Tages- und Nachtzeit Western sehen, vor allem mittels Video, DVD oder im Internet, auf Flachbildschirmen, es gibt kaum noch Kinovorführungen dieses ‚veralteten‘ Genres. Das Filmerlebnis ist daher in unserer

1 Der Spiegel, Nr. 22 (1980), S. 180.

2 Peter Stephan Jungk im Kino mit Peter Handke: John Ford. In: du – Die Zeitschrift für Kultur 54 (1994), S. 107.

3 Handke, Peter: Die Bilder sind nicht am Ende (1995). In: Ders.: Mündliches und Schriftliches. Zu Büchern, Bildern und Filmen 1992-2002. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 78-81, hier S. 78.

4 Handke, Peter: Phantasien der Wiederholung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 21.

medial hochentwickelten Gesellschaft ein ganz anderes als in den sechziger, siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts. Einen Spätwestern wie Samuel Peckinpahs *The Wild Bunch* (1969) mit Zeitlupeneinstellungen und Großaufnahmen auf einem Fernsehbildschirm oder auf einer großen Kinoleinwand zu sehen, wie in seiner Entstehungszeit, das sind ganz unterschiedliche Erfahrungen. Interdependenzen zwischen Filmästhetik, Filmleben und technischen Repräsentationsformen in deren Entwicklung werden von Handke stets mitreflektiert, dem es auch um eine Soziologie des Kinos, eine Kulturgeschichte des Filme-Zeigens, um die Verbindung von „Landkinos und Heimatfilmen“ geht.⁵ In diesem frühen Essay beschreibt er die besondere Rezeptionssituation in den österreichischen Landkinos der fünfziger und sechziger Jahre, vergleicht z.B. Streifen wie *Heubodengeflüster* und *Das sündige Dorf* mit Karl-Valentin-Filmen. Auf der anderen Seite seines umfangreichen Interessen-Spektrums stehen Filme von François Truffaut und Jean-Luc Godard, aber auch nur dem Berufskritiker und Filmspezialisten bekannte Werke wie diejenigen des iranischen Regisseurs Abbas Kiarostami oder des kanadischen Armeniers Atom Egoyan. Handkes Film-Kenntnisse sind ebenso vielfältig und breit wie seine literarischen Interessen; sie bieten viele Anhaltspunkte für medientheoretische, semiotische, filmwissenschaftliche Annäherungen an seine fiktionalen Texte, vor allem aus der Frühphase (*Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, *Die links-händige Frau*, *Der kurze Brief zum langen Abschied*), aber auch aus der jüngeren Zeit (*Der Bildverlust*). Ich gehe auf Handkes eigene Filmproduktionen, auf seine Zusammenarbeit mit Wim Wenders nicht ein.⁶

2. Kontexte

Ein Hauptkontext für Handkes Interesse am Film ist von Anfang an die Aufhebung der Trennung zwischen der sog. ‚Trivial‘- und der sog. ‚Hochkultur‘: Phänomene der Popkultur (Popmusik, Comics, Mainstream-Kino) werden ernstgenommen und sowohl in fiktionalen Texten als auch in Essays und Feuilletons analysiert. Vorläufer bzw. Vor-

5 Handke, Peter: Vorläufige Bemerkungen zu Landkinos und Heimatfilmen (1968). In: Ders.: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 146-152.

6 Vgl. dazu Renner, Rolf Günter: Der Kinogänger: Peter Handke und der Film. In: Amann, Klaus / Wagner, Karl / Hafner, Fabjan (Hg.): Peter Handke. Poesie der Ränder. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2006, S. 201-214; Struck, Lothar: Der Geruch der Filme. Peter Handke und das Kino. O.O.: Morabilis Verlag 2013.

bilder dabei sind u.a. Roland Barthes⁷ oder Umberto Eco.⁸ Hier geht es vor allem um Genres wie Kriminalfilme, Fernsehserien und Comics, die semiotisch und kulturtheoretisch analysiert werden (Eco schreibt u.a. über Superman, Batman, Sherlock Holmes, James Bond, Charley Brown, Donald Duck). Handke hat in diesem Zusammenhang einen literaturtheoretisch ebenso originellen wie elaborierten Beitrag über *Das Wunder des Zeichentrickfilms* vorgelegt (1966),⁹ einen später in österreichische Schullesebücher (*Lesen und Verstehen*, 1981) aufgenommenen Text des 24-Jährigen,¹⁰ der es an analytischer Schärfe durchaus mit ähnlichen Arbeiten des italienischen Großmeisters aufnehmen kann. Hierher gehört auch Handkes lebenslanges Interesse für den Western im Zusammenhang mit seiner Wertschätzung des sog. Genrefilms, vor allem des Kriminalfilms, des Horrorfilms, des Agentenfilms. Vor dem Hintergrund eines neuen Interesses mehrerer Autoren dieser Umbruchsjahre um 1968 (von Herbert Achternbusch, Alexander Kluge bis zu Rolf-Dieter Brinkmann und Jürgen Becker) an der Verbindung zwischen Bild (Photographie) und Film sowie Literatur entwirft Handke früh literaturtheoretische Konzepte, die mit medientheoretischen und filmästhetischen Überlegungen angereichert sind. Die komplexen Wechselwirkungen zwischen seinen fiktionalen Texten und den theoretischen Arbeiten sind auch vor dem Hintergrund seines spezifischen und befremdenden Blicks auf die sogenannten ‚Trivial‘-Genres zu sehen.

3. Der Western

Der Wildwestfilm gilt als eine der ältesten Gattungen des Films überhaupt: Bereits 1894 wurde der erste Kurzfilm der Edison Company mit Annie Oakley über Schießkünste gezeigt, der später in Anthony Manns *Winchester 73* (1950) zitiert wurde.¹¹ Der Western erscheint aus dieser Perspektive als Archetyp des Kinofilms an sich – nach André Bazin ist er „das einzige Genre, das fast so alt ist wie das Kino selbst“¹² –, aber auch als

7 Den 1964 ins Deutsche übersetzten berühmten Band *Mythologies* (1957) hat Handke für den Grazer Rundfunk auch rezensiert (neben anderen strukturalistischen ‚Klassikern‘): Bücherecke vom 11. Oktober 1965. In: Handke, Peter: Tage und Werke. Begleitschreiben. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2015, S. 240-248.

8 Eco, Umberto: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur. Aus dem Italienischen von Max Looser. Frankfurt am Main: S. Fischer 1984. Original: *Apocalittici e integrati*, 1964.

9 Handke, Peter: Das Wunder des Zeichentrickfilms (1966). In: Handke 1972, S. 129-134.

10 Ebner, Jakob / Ferschmann, Siegfried / Kaindlstorfer, Dietmar / Wlasaty, Siegfried (Hg.): *Lesen und Verstehen*. Wien: Pädagogische Verlagsanstalt 1981.

11 Rebhandl, Bert: Alte Rassen. Der Western als kollektives Übergangsobjekt. In: Ders. (Hg.): *Western. Genre und Geschichte*. Wien: Zsolnay 2007, S. 9-23, hier S. 11.

12 Bazin, André: Der Western oder: Das amerikanische Kino par excellence (1953). In: Rebhandl 2007, S. 40-50, hier S. 40.

Prototyp des Genrefilms mit je eigenen Formgesetzen, Strukturen, bestimmten Handlungsmustern, einer Typologie von Figuren und deren Konstellationen, Requisiten, charakteristischen Landschaften, also Merkmalen, die sich im Laufe der Zeit kaum zu verändern scheinen: „Der Western altert nicht“, behauptet Bazin noch 1953.¹³ Zugleich gilt der Western schon früh als ‚kindisches‘, naives Genre, das sich die Verachtung von Intellektuellen zuzog,¹⁴ obwohl – wie selbst Kritiker später feststellen mussten – die „Filme stetig komplexer wurden: vom epischen über den dramatischen bis zum psychologischen Western.“¹⁵ Vorurteile und zum Teil berechtigte Kritik erschwerten den Zugang zu einem der erfolgreichsten Kino-Genres bis in die jüngste Zeit: Man denke nur an die häufig stereotype Darstellung der sog. ‚Indianer‘, der ‚Natives‘, an die Gewaltszenen, das meist vormodern-patriarchalische Frauenbild sowie die damit verbundene Männlichkeitsideologie, die Verherrlichung der Frontier, das unkritische Ausblenden der Opfer der ‚Eroberung‘ des Westens. Western waren und sind bis heute vonseiten der Kultur- und Filmwissenschaften oft und meist nicht zu Unrecht ideologiekritischen Abwertungen ausgesetzt.

3.1. Handkes Interesse am Western

Der junge Handke interessiert sich vor allem für Genrefilme und wertet demgegenüber die sog. ‚Autorenfilme‘ ab. Seine literatur- und filmtheoretischen Essays der sechziger Jahre verdeutlichen seine Geringschätzung des sog. ‚Problemfilms‘. Die Genrefilme sieht Handke durchaus zutreffend als von der Literatur geprägt: „Sie wären weder denkbar noch ansehbar ohne die Vorarbeit der Literatur, welche die Struktur für diese Filme geschaffen hat.“¹⁶ Dagegen setzt Handke die „Problemfilme“ (das Wort bezeichnet die sog. ‚Autorenfilme‘ von Ingmar Bergman bis Alain Resnais, Federico Fellini oder Jean-Luc Godard):

Die Rettung der „Problemfilme“ wäre es, sie zu Genrebildern zu formalisieren: das inhaltliche Problem würde auf diese Weise zum Formmodell, das jeder erwarten und fordern würde wie etwa den Showdown im Western; der Schmerz würde zu einem Genre; [...] Inhaltliches, Probleme, erscheint mir nur noch sichtbar in Genrefilmen [...]; nur im Western zum Beispiel kann ich sehen, wie am Schluß des Films zwei Männer sehr lange voneinander Abschied nehmen, und bin nur im Western davon gerührt; und nur im Western, im Science-fiction-Film kann ich noch die Naturaufnahmen

13 Ebd., S. 41.

14 Rieupeyrou, Jean-Louis: Ein historisches Genre: Der Western (1952). In: Rebhandl 2007, S. 24-39, hier S. 24f.

15 Jean Mitry im Gespräch mit Gerd Berghoff und Wolfgang Vogel: Über den Western, epischer, dramatischer, psychologischer Western. In: Filmstudio 37 (1962). Vgl. dazu Kiefer, Bernd / Grob, Norbert (Hg.): Filmgenres. Western. Stuttgart: Reclam 2003, Einleitung, S. 12-40.

16 Handke, Peter: Probleme werden im Film zu einem Genre (1968). In: Handke 1972, S. 83-87, hier S. 84.

poetisch finden [...] in einem Problemfilm aber [...] würde mir das alles nicht in die Augen stechen, sondern auf den Magen schlagen.¹⁷

Handke spricht sich gegen ein „verkommenes Realismusmodell“¹⁸ aus, das vielen „Problemfilmen“ zugrunde liege, die vorgeben, eine existierende Wirklichkeit ‚realistisch‘ darstellen zu können: „Die künstlerischen Filme [Autorenfilme, Problemfilme, H.G.] tun, als gäben sie mit Bildern die Außenwelt der abgefilmten Gegenstände wieder, geben aber doch nur die Innenwelt, die verfestigte Grammatik der Filmformen her.“¹⁹ Nach Handke sei ein Filmbild „kein unschuldiges Bild mehr, es ist, durch die Geschichte aller Filmbilder vor diesem Bild, eine Einstellung geworden. [...] Die Einstellung, der Filmsatz, steht nun wieder in bereits fest kanonisierten Beziehungen zu Einstellungen, Filmsätzen, vorher und nachher.“²⁰ Diese dadurch entstandene „genormte Filmsyntax“²¹ werde vor allem in Genrefilmen sichtbar, dort aber seien sie insofern unproblematisch, als diese Filme gar nicht erst versuchten, eine Wirklichkeit ‚realistisch‘ zu zeigen, sondern (wie man übrigens leicht gerade am Western erkennen kann²²) etwa auf mythisierender Ebene oder auf eine vom Publikum unerwartete Weise ‚unschuldig‘ verfahren. Handkes bekanntes Bonmot, „Literatur: die noch nicht vom Sinn besetzten Orte ausfindig machen.“²³, könnte als Motto seiner filmästhetischen Konzepte dienen. So geht Handke auch bei der Bewertung und Einschätzung von Genrefilmen wie Krimis oder eben Western vor, nämlich an diesen (kulturgeschichtlich scheinbar abgenutzten) Phänomenen noch Unentdecktes, Unbesetztes aufzuspüren. Seine literarischen Strategien richten sich gegen jene „Automatisierung der Wahrnehmung“, die im Russischen Formalismus, z.B. von Viktor Šklovskij, als Verlust des Lebens beschrieben wurde: „Die Automatisierung frisst die Dinge, die Kleidung, die Möbel, die Frau und den Schrecken des Krieges.“²⁴ Dagegen versucht die Kunst mittels spezifischer Techniken, etwa der „Verfremdung“, anzukämpfen: „In der Kunst kann der Gegenstand durch verschiedene

17 Ebd., S. 85.

18 Handke, Peter: Die Arbeit des Zuschauers. I Beobachtungen bei den Aufführungen des Berliner Theatertreffens (1969). In: Handke 1972, S. 88-101, hier S. 97.

19 Handke, Peter: Theater und Film: Das Elend des Vergleichens (1968). In: Handke 1972, S. 65-77, hier S. 71.

20 Ebd., S. 69.

21 Ebd.

22 Vgl. Reitner, Gerhard: Eine Poetik des Western. Filmanalytische und narratologische Untersuchungen zur Dekonstruktion des klassischen Western durch den Italo-Western am Beispiel von *Il buono, il brutto, il cattivo*. Salzburg, Diplomarbeit 2007.

23 Handke, Peter: Das Gewicht der Welt. Ein Journal (November 1975 – März 1977) (1977). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 241.

24 Vgl. Šklovskij, Viktor: Kunst als Verfahren (1916). In: Striedter, Jurij (Hg.): Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa (1969). 5. Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag 1994, S. 4-35, hier S. 15.

Mittel aus dem Automatismus der Wahrnehmung herausgelöst werden.“²⁵ Handkes Kritik an verbrauchten, ideologisch besetzten Formen der Kunst, sogar an Autorenfilmen, kann sich auch auf diese frühe Literaturtheorie berufen.

3.2. Beispiele

In dem wenig bekannten Essay „Abgedankte Metaphern“ (1967),²⁶ den meine Salzburger Kollegin Anna Estermann im Archiv aufgefunden hat,²⁷ erläutert Handke seine nicht-realistische Filmtheorie anhand des Western, wendet sich gegen eine damals wie heute verengende und verfälschende, nur vermeintlich ideologiekritische Be- und Abwertung der sog. ‚Trivialgenres‘, der Genrefilme: Nach dem Kritiker Günter Herburger (auf dessen Kolumne „Filmklima“ Handke kritisch Bezug nimmt) seien die Italowestern ein Fortschritt gegenüber den amerikanischen Western,

weil nicht immer das Gute über das Böse siegt. Die alten amerikanischen Western hingegen hätten die Wirklichkeit verfälscht, in „Wirklichkeit“ sei es im Wilden Westen bestimmt nicht so gewesen, wie das die Filme zeigten. Was für eine trivialrealistische Auffassung! [...] Als ob es nicht egal wäre, ob ein Film mit seiner Geschichte den Daten der Historie widerspricht. Nur wenige amerikanischen Western geben vor, ein Abbild einer geschichtlichen Wirklichkeit zu liefern, *Alamo* vielleicht; die großen amerikanischen Western aber, die Filme von Hawks, die Filme von Anthony Mann, *Sacramento* von Peckinpah, sind schon reine Westernspiele, ohne Botschaften, ohne Abbildungen einer geschichtlichen Wirklichkeit.²⁸

Handke illustriert diese gewagte, aber durchaus nachvollziehbare These an einem Beispiel aus Anthony Manns *Winchester 73* (1950).

Handke erinnere sich oft an diese Szene,

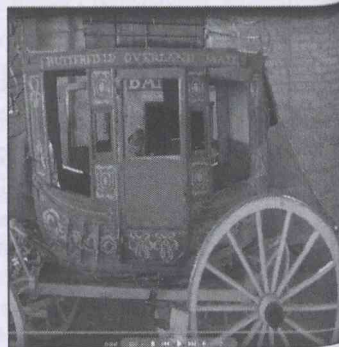
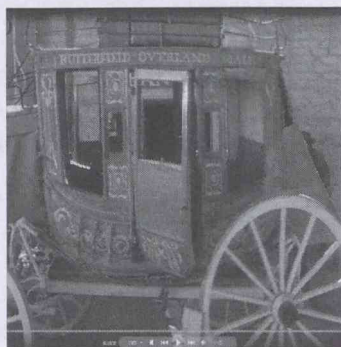
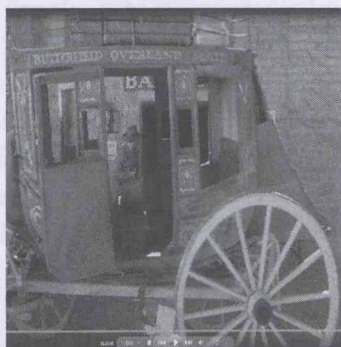
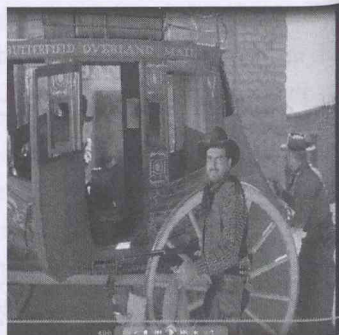
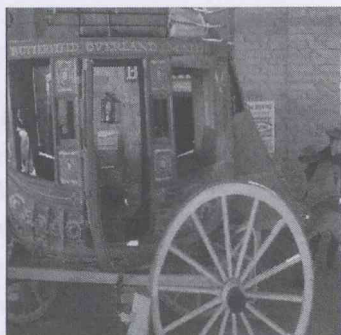
in der, während außerhalb des Bildes eine Schießerei mit einigen tödlichen Ausgängen vor sich geht, nur eine leere Kutsche auf der Straße zu sehen ist, mit Pferden davor, die die Kutsche immer wieder ein wenig anrucken, worauf die Kutsche immer wieder ein wenig zurückrollt, und ich erlebe es, während ich die Schüsse knallen und außerhalb des Bildes die Sterbenden aufschreiben höre, wie die Türen der leeren Kutsche durch das Anrucken und Zurückrollen immer wieder mit einem kurzen Klatschen aufgehen und zufallen, aufgehen und zufallen, aufgehen und zufallen. Dieses Bild, ohne „Tiefe“, ohne „Oberfläche“, ohne Symbolik, erlebe ich als Zeichen, als Bildzeichen für Sterben und Tod immer wieder in der Wirklichkeit, in meiner Wirklichkeit. [...] Dieser Film hat nicht die Wirklichkeit, wie sie ist, gezeigt, aber nach diesem Film hat sich mir viel von der Wirklichkeit so gezeigt,

25 Ebd.

26 Handke, Peter: Abgedankte Metaphern. In: film 11 (1967), S. 10.

27 Ich danke Anna Estermann herzlich für die Überlassung dieser Materialien und auch der Rohfassung eines einschlägigen Vortrags über „die Krise des Realismus in den 1960er Jahren“ (mit spezifischem Bezug auf Handke), der demnächst publiziert wird.

28 Handke 1967, S. 10.



[Sequenz Nr. 17, 1: 19:20-20:20]*

* Anthony Mann: Winchester 73 (1950). Universal Studios 2010 (© Universal Pictures Germany GmbH; Christoph Probst-Weg 26, D-2051 Hamburg)

wie der Film war. [...] Und mit jedem Film, in dem ich so ein Bildzeichen finde, wird mir die Wirklichkeit erlebbarer. [...].²⁹

Die schlagenden Kutschentüren, ein scheinbar unwichtiges Detail, werden dem jenseits eingerosteter Denk- und Seh-Schablonen schauenden Kinogeher Handke zum „Bildzeichen für Sterben und Tod“, und zwar in den „mit Bedeutung übersättigten Zeichenräumen der Genre-Filme“, den künstlichsten Filmen überhaupt.³⁰ Hier findet Handke Bilder und Zeichen, die er in einem anderen Text über das „Bread and Puppet Theatre New York“ als „freie und gelassene Zeichensprache“ rühmt, in der, „wie in den großen Western, die ein wenig einfältige Ideologie überspielt wird“,³¹ durch ein weitgehend von ideologischen Barrieren und Blockaden befreites Denken, das er so früh (1969) bereits als „mythisches“ bezeichnet: „nur ein naives mythisches Denken ermöglicht wohl solche Sinnbilder“. In Handkes Versuch mythisierenden Schreibens in der entzauberten Moderne werden grundlegende Kategorien der Wirklichkeitserfahrung wie Raum und Zeit wie auch Alltagsvorgänge und scheinbar nebensächliche Dinge („Normalsachen“) „in den Schein des Besonderen gestellt“. ³² Dadurch entsteht hinter der profanen, entzauberten Welt der Moderne eine zweite, mythisch-bedeutsame Wirklichkeit.³⁴ Handkes Bestreben, mythische Vorstellungen durch Anspielungen, Zitate und erzählerische Imitation poetisch wiederzubeleben, ist allerdings vom Bewusstsein ihrer Unwiederbringlichkeit und folgerichtig ihres ästhetisch prekären Status in der modernen Kultur geprägt, was sich auch auf seine Annäherungen an ein mythogenes Genre wie den Western auswirkt.³⁵

Man hat Handkes frühe Thesen zu filmischen Bildzeichen, seine Versuche einer unverstellten, ungebrochenen Annäherung an Phänomene der Kultur (im Sinne seines Prinzips, „noch nicht vom Sinn besetzte Orte ausfindig zu machen“) in die Nähe der Filmtheorie Siegfried Kracauers gerückt,³⁶ die er womöglich durch seine Freunde Rolf Dieter Brinkmann und Wim Wenders kennengelernt hat.³⁷ Vor allem Wenders' Ablehnung des späten Italo-Western *Spiel mir das Lied vom Tod* (*C'era una volta il West*,

29 Handke 1967, S.10.

30 Nach Anna Estermann, vgl. oben.

31 Handke, Peter: Die Arbeit des Zuschauers. II „Die experimenta 3“ der Deutschen Akademie der darstellenden Künste (1969). In: Handke 1972, S. 102-111, hier S. 109.

32 Ebd.

33 So Handke in Bezug auf Paul Cézannes künstlerische Methode; Handke, Peter: Die Lehre der Sainte-Victoire (1980). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 16.

34 Renner, Rolf Günter: Peter Handke. Stuttgart: Metzler 1985, S. 124.

35 Vgl. seine Absage an die Möglichkeit, dass ein großer klassischer Western wie John Fords *Cheyenne Autumn* mythische Geltung beanspruchen könne, obwohl Hollywood damals (1964) „noch in der alten Art, mit einem großen, letzten Atem“ erzählt habe; Handke nach Jungk 1994.

36 Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit (dt. Erstausgabe 1964). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, bes. S. 371ff., 385ff.

37 Nach Anna Estermann, vgl. oben.

1969) von Sergio Leone scheint Handkes Festhalten an der Ästhetik der klassischen Western Anthony Manns, Howard Hawks oder John Fords beeinflusst zu haben: Diesen ideologiekritischen, auch dekonstruktivistischen europäischen Western lehnt Wim Wenders mittels Anleihen bei Kracauers Filmästhetik prinzipiell ab:

Ich mag keine Western mehr sehen. Dieser hier ist der letztmögliche, das Ende eines Métiers. [...] ich habe mich in einem Western als Tourist gefühlt [...] ich habe gesehen, daß dieser Film sich nicht mehr ernst nimmt, [...] daß er nicht mehr die Oberfläche von Western zeigt, sondern etwas dahinter: die INNENWELT der Western. Die Bilder meinen nicht mehr nur sich selbst, sie lassen etwas durchscheinen, sie sind schon bedrohlich, ohne ihre Bedrohung sichtbar zu machen [...].³⁸

Diese kritische Rezension könnte auch von Wenders' Freund Peter Handke selbst stammen. Sergio Leone hat übrigens die ein unbefangenes und unvoreingenommenes Schauen verhindernde ideologiekritische und dekonstruktivistische (und daher auch entmythisierende) Zielsetzung seiner Regiearbeit (unter Anspielung auf D.W. Griffiths *Birth of a Nation*) explizit benannt:

Wie immer nahm ich das konventionelle Kino als Basis. Dann setzte ich alles daran, mit seinen Codes zu spielen, sie zu zerstören. So wollte ich mit all den Lügen aufräumen, die es über die Geschichte der Besiedlung Amerikas gibt. [...] Ich wollte ein Todesballett machen [...]. Die Trivialmythen des Western dienten mir als Material: der Rächer, der romantische Bandit, der reiche Besitzer, der kriminelle Geschäftsmann, die Hure. Mit diesen fünf Symbolen wollte ich die Geburt einer Nation darstellen.³⁹

Eine solchen politisch-ideologischen Zielsetzungen entgegengesetzte Filmästhetik versucht Handke zu entwerfen. Dazu ein drastisches Beispiel. In seinem Essay *Dummheit und Unendlichkeit* (1969) schreibt Handke über Sam Peckinpahs *Sacramento*, einen seiner Lieblingswestern:

Nachtvorstellung:

In der Nacht habe ich mir in der „Lupe“ am Kurfürstendamm wieder Peckinpahs *Sacramento* (*Ride the high country*) angeschaut. Auf diesen unendlich schönen, ruhigen und traurigen Film, in dem man aufatmen und schauen konnte, reagierten die linken Nachtvorstellungsbesucher, die blind mit ihren elendblöden, lauten Zicken in die Nachtvorstellung geraten waren, mit besoffenem Grölen, Brüllen und Schreien. Sie waren gar nicht mehr fähig, was zu SEHEN, sie reagierten nur dumpf auf Reizwörter, wie die Meerschweinchen. Mein Wunsch: daß man sie zusammentun würde, die linke Scheiße und die rechte Scheiße, die liberale Scheiße dazu, und eine Bombe drauf schmeißen.⁴⁰

38 Wenders, Wim: Vom Traum zum Trauma. Der fürchterliche Western *Spiel mir das Lied vom Tod* (1969). In: Ders.: Emotion Pictures. Essays und Filmkritiken 1968-1984. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1988, S. 38-39.

39 Simsolo, Noel: Conversations avec Sergio Leone. Paris 1987, S. 125 u. 137. Zit. nach v. Dadel sen, Bernhard: Höhe- und Wendepunkte klassischer Genres: *Spiel mir das Lied vom Tod* (*C'era una volta il West*). In: Fischer Filmgeschichte, Bd. 4: 1961-1976. Frankfurt am Main: Fischer 1992, 154-166, hier S. 154 u. 159.

40 Handke, Peter: Dummheit und Unendlichkeit (1969). In: Handke 1972, S. 153-157, hier S. 156.

Zu dieser grundsätzlichen Kritik an mangelnder Empathiefähigkeit und an mangelndem Distanzgefühl eines Kinopublikums gegenüber historisch gewordener Kunst gibt es eine bemerkenswerte Parallelstelle bei Botho Strauß, der sich in *Paare, Passanten* (1981) übrigens ebenfalls auf Erlebnisse in einem Berliner Kurfürstendamm-Kino bezieht.⁴¹ Sowohl Handke als auch Strauß geht es dabei (trotz aller Unterschiede im Gestus) um Kritik an verengenden, verstellenden ideologischen Sehweisen des jeweiligen Publikums, um ein Einfordern eines freieren Blicks auf Kunst, der die Entdeckung des ästhetischen Eigenwerts, der ‚Autonomie‘ von Kunstwerken jenseits ideologischer Zwecke ermöglichen kann. Handkes späteres Konzept mythisierenden Schreibens, das er in Bezug auf die bewusste mythos-analoge Namenlosigkeit in *Langsame Heimkehr* einmal „das bereinigende Mythologisieren“ genannt hat,⁴² ist bereits hier im Hintergrund wirksam, als ästhetisches Verfahren, kulturelle Phänomene in einen quasi-archaischen Urzustand zu versetzen, neue, ‚unschuldige‘ Sehweisen und Erfahrungsmöglichkeiten zu etablieren – zumindest im Raum seiner Poetik.

4. Handkes frühe Filmästhetik und sein literarisches Werk

Dass Handke seine filmtheoretischen Überlegungen und semiologischen Thesen literarisch produktiv machte, hat man schon früh gesehen: Bartmann erkennt das angestrebte „intentionslose Schauen“ als „Ausgangspunkt für Handkes Schreiben“,⁴³ auch die Integration von Photos, sogar von Screenshots,⁴⁴ in die Texte gehören in diesen Zusammenhang eines neuen Interesses an Bildern bzw. Filmen. Im Zitat über *Sacramento* wird auch Handkes „Allergie gegenüber Positionen [deutlich, H.G.], die versuchen, Literatur mit Aussageintentionen zu befrachten.“⁴⁵ Bartmann hebt auch zu Recht die durchgehende Tendenz Handkes hervor, sich unzeitgemäße, unter Ideologieverdacht

- 41 Strauß, Botho: *Paare, Passanten* (1981). München: dtv 1984, S. 91f. Strauß kritisiert das Fehlen historischer Einordnungsmöglichkeiten eines jungen Publikums angesichts eines Filmes wie Viscontis *Leopard*. „Diese Gegenwartsfreaks sind nicht mehr bereit, irgendeinen Abstand zwischen der Geschichte und sich selber sowie ihren alles durchschauenden, nichts erblickenden Organen anzuerkennen. Sie beziehen die Zeichen der Erzählung unmittelbar auf sich und messen alles an ihrem eigenen herunterdemokratisierten, formlosen Gesellschaftsbewußtsein.“
- 42 Handke, Peter / Gamber, Herbert: *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamber (1986). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 139; vgl. dazu Gottwald, Herwig / Freinschlag, Andreas: *Peter Handke*. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2009, S. 65-67.
- 43 Bartmann, Christoph: *Suche nach Zusammenhang. Handkes Werk als Prozeß*. Wien: Braumüller 1984, S. 21.
- 44 Vgl. z.B. Handke 1972, S. 157.
- 45 Bartmann 1984, S. 35.

stehende Stile, Schemata und Perspektiven wieder anzueignen.⁴⁶ Dieses grundlegende Anliegen Handkes zeigt sich etwa in seiner prekären und vorsichtigen Wiederaufnahme belasteter Sprachtraditionen, älterer Stilformen, scheinbar überholter Genres. Hierher gehört auch das Interesse am Western, das im Laufe der Jahre offenbar kaum nachgelassen hat. Handkes Skepsis gegenüber konventionellen Bedeutungsmustern kultureller Phänomene und Gattungen schlägt sich einerseits in verfremdenden Perspektiven auf Alltagsvorgänge, Gegenstände, aber auch auf Strukturelemente von Kunst, von bestimmten Genres in Literatur, Musik oder Film nieder. Bartmann nennt diese am Beispiel von Handkes Analyse der Sequenz aus *Winchester 73* dargelegte Methode „Mikroskopierung“.⁴⁷ Handke schätzt „den Mut eines Regisseurs, Schmodelle, die sich beim Zuschauer schon richtig eingefressen haben, durch jähe Finten loszueisen. Das Ergebnis ist dann [...] etwas, was man als formalen Schock bezeichnen könnte.“⁴⁸ Den vielleicht dichtesten Niederschlag in einem ‚fiktionalen‘ Text hat diese u.a. am Western entwickelte Methode im ‚Roman‘ *Der Hausierer* gefunden, der in einer verfremdenden Weise narrative Genre-Mechanismen (auch die des Kriminalfilms) und die mit diesen verbundenen Lese-Erwartungshaltungen zu entlarven versucht.

5. Western und Epos

Handkes jahrzehntelange Suche nach neuen Erzählformen, nach einer neuen Erzählbarkeit der Welt, bedient sich immer wieder auf komplexe Weise älterer, klassischer Vorbilder von Homer, der Bibel und Vergil über Wolfram von Eschenbach und Dante bis Cervantes. Das Epos ist bekanntlich seine literarische Ideal- und Zielgattung, „eine zentrale Kategorie in Handkes Denken der achtziger und neunziger Jahre geworden und wohl jener Gattungsname, der in seiner Erzähl- und Reflexionsprosa am häufigsten emphatisch besetzt wird.“⁴⁹ Handkes Tendenz, Gattungsgrenzen „aufzuheben, zu reaktivieren, zu subvertieren“, also nicht einfach alte Formen zu erneuern, wurde an Texten wie *Die Wiederholung* (1986), den drei *Versuchen* (1989-91), den *Thukydides*-Miniaturen (1990) und am Roman *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994) aufgezeigt;⁵⁰ man könnte sie auch an weiteren Werken der jüngsten Zeit, vom *Bildverlust* (2002) über die *Morawische Nacht* (2008) bis zur *Obstdiebin* (2017) nachzuweisen versuchen.

46 Ebd., S. 56.

47 Bartmann 1984, S. 65.

48 Handke 1972, S. 86.

49 Michler, Werner: Teilnahme. Epos und Gattungsproblematik bei Peter Handke. In: Amann / Wagner / Hafner 2006, S. 117-134, hier S. 117f.

50 Ebd., S. 131.

Handkes Weg zum Epos ist intertextuell auch von der Gattung des klassischen Western geprägt. Diese Filme arbeiten vielfach mit narrativen Invariablen und wurden schon früh als moderne Form des Epos interpretiert:

Am Ursprung des Western findet sich also die Ethik des Epos, sogar der Tragödie. Für episch hält man den Western im Allgemeinen, weil seine Helden übermenschlich groß und ihre Heldentaten sagenhaft sind. Billy the Kid ist unverwundbar wie Achill, sein Revolver unfehlbar. Der Cowboy ist ein Ritter. Dem Charakter des Helden entspricht ein Regiestil, bei dem die Transponierung ins Epische schon bei der Komposition des Bildes beginnt; seine Vorliebe für weite Horizonte, die extremen Totalen erinnern stets an die Konfrontation von Mensch und Natur.⁵¹

Das *Heroic Age* Amerikas, die Phase der Eroberung des Westens, die Landnahme durch die Weißen, wird auf vielfältige, zumeist aber mythisierende Weise im Western dargestellt, der räumlich immer an der Frontier, der Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation angesiedelt ist; dieser Kontext verbindet das Genre auch – trotz aller Unterschiede – mit den entsprechenden Epen anderer archaischer Kulturen, von *Ilias* und *Odyssee*, *Aeneis* und *Nibelungenlied* bis zu den *Chansons de geste*.⁵²

Zugleich weisen die meisten Helden der klassischen Western jene Gebrochenheit und Widersprüchlichkeit auf, die schon ihre antiken Vorgänger in deren literarisierten, psychologisierten Formen auszeichnet,⁵³ von Will Kane in *High Noon* (1952) über Ethan Edwards in *The Searchers* (1956) bis zu Steve Judd in *Sacramento* oder Tom Doniphan in *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962), sie sind also mitnichten „übermenschlich groß“ oder „unverwundbar“ (André Bazin), und gerade das dürfte ihre Faszination noch für ein modernes Publikum begründen.

Im Gespräch mit Peter Stephan Jungk erläutert Handke unter Bezugnahme auf *Cheyenne Autumn* von John Ford (1964), was ihn ästhetisch am Western fasziniert hat:

Für mich ist John Ford der Shakespeare des Kinos. Vor fünf Jahren hat mich dieser Film stark inspiriert. Elemente davon sind in meine Arbeit eingeflossen. Hollywood erzählt hier noch in der alten Art, mit einem großen, letzten Atem. Durch seine Langsamkeit merkt man dem Werk natürlich jede Brüchigkeit an, man kann alles sehen, was Fehler sind. [...] Das Filmemachen war damals noch im Besitz des Erzählens. Danach begann in Hollywood die schnelle Art zu erzählen, wo vertuscht wird, wo beschleunigt wird, um zu übertünchen, dass die Geschichten nichts wert sind. [...] Wahrscheinlich war *Cheyenne* einer der letzten gnadenvollen Filme, die in Hollywood gemacht wurden.⁵⁴

51 Bazin 1953, S. 48.

52 Vgl. Mitry 1962, S. 9.

53 Vgl. Gottwald, Herwig: Odysseus als Verbrecher. Christoph Ransmayrs Destruktion einer Heldengeschichte. In: Coelsch-Foisner, Sabine (Hg.): PLUS Kultur. Atelier Gespräche III. Salzburg: Pustet Verlag 2015, S. 315-323.

54 Handke nach Jungk 1994, S. 107.

Die typischen handkeschen Erzählverfahren der Langsamkeit, des Innehaltens, Schauens, der Verzögerung werden hier am Beispiel eines John-Ford-Western erläutert. In diesen Zusammenhang gehören auch Handkes poetologische Bekenntnisse zum Mythos, zum Mythischen, dessen Kategorien sich auf unterschiedliche Weise in den klassischen Western auffinden lassen, z.B. die genuin mythische Zeitauffassung. Fast alle Western spielen um 1870, aber nicht um das reale Jahr 1870, sondern in einem mythischen Zeitraum.⁵⁵ Bert Rebhandl hat den spezifischen Bezug dieses Genres zu mythischen Kategorien am Beispiel klassischer Western herausgearbeitet: „Das weite Land ist dabei die räumliche Form der mythischen Zeit.“⁵⁶ Der Chronotopos des klassischen Western ist an mythosanalogen Strukturen ausgebildet, die allerdings mit der Entwicklung des Genres charakteristische Änderungen erfahren,⁵⁷ bis sie schließlich im ‚neuen‘ Genre des Italowestern aufgelöst werden – womöglich ein Grund für Wim Wenders’ (und Handkes) Unbehagen an dieser Form des analytischen sowie ideologisierenden europäischen Western. Man könnte diese antithetische Gegenüberstellung von klassischem amerikanischen Western (John Fords Filme als Prototypen) und europäischem, dem Italo-Western (Sergio Leones Filme als repräsentative Beispiele), mit der Schiller’schen Typologie der naiven und sentimentalischen Dichtkunst zu vergleichen versuchen: Die von Schiller als „Übel der Kultur“ benannten Tendenzen des Zivilisationsprozesses⁵⁸ kehren in den von Wenders kritisierten Methoden des Italo-Western wieder, der „dem unbeteiligten Zuschauer nur noch den Luxus vor[führt], der ihn hat entstehen lassen“,“⁵⁹ zugleich entspräche John Ford bei Handke dem ‚naiven‘ antiken Dichter Homer.⁶⁰

6. Die Melancholien des Western

Kein anderer Genrefilm thematisiert so häufig und durchgehend, so konsequent jahrzehntelang den eigenen langsamen Niedergang, das Überholte, Abgenutzte, Verbrauch-

55 Warshow, Robert: Der amerikanische Mythos. In: Film 58, Nr. 3. Frankfurt am Main 1958, S. 272.

56 Rebhandl 2007, S. 20.

57 „Die epischen Western schieben die Ankunft in der Gegenwart immer wieder hinaus. Anachronismen bilden das größte Motivationspotenzial des Genres. Fast überall stehen die Geschichtszeit und die Zeit des Helden quer zueinander [...]“ Ebd.

58 Schiller, Friedrich: Über naive und sentimentalische Dichtung (1796). In: Sämtliche Werke, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. Bd. 5. Darmstadt: WBG 1989, S. 694-780, hier S. 708.

59 Wenders 1969. Bei Handke könnte man die Ideologien und ‚analytischen‘ Methoden der Autorenfilme damit in Verbindung bringen.

60 „Kein Jesus soll mehr auftreten, aber immer wieder ein Homer; und es soll auch kein Auftreten sein, sondern ein Ertönen.“ Handke 1983, S. 7. Dementsprechend lassen Wenders und Handke Homer tatsächlich im *Himmel über Berlin* auftreten; Homer als Archetyp des ‚blinden‘ Dichters und Sängers ist bei Handke Urbild des *poeta vates*.

te der eigenen Kunstform wie der Western – ein möglicherweise analoger Vorgang zum Prozess des Niedergangs des Epos, des traditionellens Erzählens überhaupt in der Moderne. Das unterscheidet den Western von allen anderen Genrefilmen des 20. Jahrhunderts und ist auch für Handkes Western-Faszination konstitutiv, insofern diese im Zusammenhang mit seiner Sehnsucht nach dem Epos, nach dem großen, langsamen Erzählen zu sehen ist. Dieser Prozess beginnt bereits beim Prototyp des klassischen Western der fünfziger Jahre, John Fords *The Searchers* (1956), und setzt sich fort in Sam Peckinpahs *Ride The High Country* (*Sacramento*, 1962): Alternde Helden, die von der modernen Zivilisation ins Abseits gedrängt werden, den Anschluss an die neuen Verhältnisse nicht mehr finden und zuletzt untergehen, markieren diese Grundstruktur der Genregeschichte, die Handke im erwähnten Kurztext „Nachtvorstellung“ reflektiert: *Sacramento* sei ein „unendlich schöne[r], ruhige[r] und traurige[r] Film, in dem man aufatmen und schauen konnte [...]“. ⁶¹

Weitere Beispiele für diese Tendenz des Genres nach dem „Umschlag in der Geschichte des Western“, dem „Zeitpunkt, ab dem nicht mehr der Gewinn von Kultur, sondern der Verlust von Natur im Zentrum steht“, ⁶² sodass nach Jahren der mythischen bzw. mythosanalogen Western Jahre der Analyse folgen (wie Rebhandl treffend formuliert), sind etwa folgende Meisterwerke der Spätphase des Western: David Millers *Lonely are the Brave* (1962), Sam Peckinpahs *The Wild Bunch* (1969), William Frakers *Monte Walsh* (1970) oder Clint Eastwoods *Unforgiven* (1992).

Ich beziehe mich abschließend auf John Fords *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962), einen von Handke besonders geschätzten Western. Durch diesen in einem „längst verschwundenen Vorstadtkino von Graz Puntigam“ erlebten Spätwestern habe Handke „Appetit auf die Welt“ bekommen: „den Wind, den Asphalt, die Jahreszeiten, die Bahnhöfe, und nicht allein der appetitlichen Speisen wegen, die der Aushilfskellner James Stewart serviert.“ ⁶³ Dieser Film gilt als Wendepunkt in der Geschichte des Western; bis dahin „bildete das Genre einen insgesamt homogenen Zusammenhang, der die Geschichte des 19. Jahrhunderts erinnerbar machte. Wenn man Mythen mit Freud als ‚Deckerinnerungen der Völker‘ begreift, also als konstruierte Erinnerungen, die das nicht zu erinnernde Traumatische im Bewusstsein vertreten, dann folgen nach 1960 die Jahre der Analyse.“ ⁶⁴ Handke dürfte darüber nicht glücklich gewesen sein, wie viele seiner und auch meiner Generation.

In Handkes Stück *Das Spiel vom Fragen* (1989) klagt die „Schauspieler:in: Einmal

61 Handke 1972, S. 156.

62 Rebhandl 2007, S. 21.

63 Handke, Peter: Appetit auf die Welt. Rede eines Zuschauers über ein Ding namens Kino. In: Handke 2002, S. 11-17.

64 Rebhandl 2007, S. 21.

sagte ich: ‚Ein guter Mann hat mich zu seiner Frau gewählt, und darauf bin ich stolz.‘ Aber das war Teil einer Rolle, in einem Western, und außerdem gibt es keine Western mehr.“⁶⁵ Das Stück hat folgende Widmung: „für Ferdinand Raimund, Anton Tschechow, *John Ford* und all die anderen.“⁶⁶ Das ist ein Beleg einerseits für die Kontinuität des Western-Themas über die strukturalistische Phase Handkes hinaus bis in die jüngste Zeit, andererseits für die damit verbundene ‚sentimentalische‘ Haltung des modernen Autors zu einem kulturgeschichtlich untergegangenen Genre.

65 Handke, Peter: Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum sonoren Land. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 94.

66 Ebd., S. 5 [Hervorhebung H.G.].

Anita Czeplédy

How to live in words?

Peter Handke und die Sprechakttheorie

Man denkt über die Gegenstände nach, die man „Wirklichkeit“ nennt, aber nicht über die Worte, die doch eigentlich die Wirklichkeit der Literatur sind.

(*Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*)

Den oben zitierten Einwand liest man in Peter Handkes Bericht über die Tagung der *Gruppe 47* in Princeton, in den USA. Die Sprachreflexion ist seitdem eine Konstante in seinem Schaffen geblieben. Es waren eben die radikal neu wirkenden sprachkritischen Schriften, die ihm allgemeine Anerkennung verschafft haben. Handke hinterfragt Jean Paul Sartres Annahme, man könne durch die Sprache auf die Gegenstände durchschauen wie durch das sprichwörtliche Glas,¹ und fordert alle auf, die tückische Sprache selber zu durchschauen und zu zeigen, „wie viele Dinge mit der Sprache gedreht werden können“². Die stilistische Aufgabe des Textverfassers wird damit in eine sozial-gesellschaftliche verwandelt.³ Aus seiner Sicht ist die Sprache eine Realität für sich, deren Realität nicht geprüft werden kann an den Dingen, die sie *beschreibt*, sondern an den Dingen, die sie *bewirkt*.⁴

Sprache erscheint in diesen frühen Betrachtungen als eine Handlungsform, als eine Möglichkeit, etwas zu bewegen, zu bewirken. Daran anknüpfend und diesen Gedanken weiterführend wird im folgenden Beitrag die These formuliert: Sprechen, oder besser gesagt Sprache, ist ein Ort der menschlichen Existenz, an dem und in dem sich das Ich, das Dasein verwirklichen kann. John Langshaw Austins berühmter Satz aus dem Jahr 1955 „*How to do things with words?*“⁵ kann – so die These – in Bezug auf Peter Handke in „*How to live in words?*“ transformiert werden.

1 Handke, Peter: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 30.

2 Ebd.

3 Ebd.

4 Ebd., S. 34.

5 John Langshaw Austin (1911-1960), britischer Philosoph, der die Sprechakttheorie in einer Vorlesung entwickelt hat, deren Nachschrift unter dem Titel *How to do things with words?* herausgegeben wurde. Dieser Text gilt heute als Urschrift der Sprechakttheorie.

1. *Sein-in-der-Sprache* – eine theoretische Einführung

Der *linguistic turn* in den Kulturwissenschaften hat die Sprachabhängigkeit der Denk- und Erkenntnisprozesse vor Augen geführt.⁶ Der erkenntnistheoretische Konstruktivismus hebt die Essentialität der Sprache in Hinblick auf Wirklichkeitserzeugung und Identitätskonstruktion hervor. Kognition ist grundsätzlich semiotischer Natur, Reflexion und Selbstreflexion – als Spezialformen von Kognition – sind sozial und kommunikativ eingebunden.⁷ Aus dem Bereich der Zeichen und Codes der sozialen Interaktionen zwischen Menschen wird dem Zeichensystem *Sprache* eine dominante Rolle zugeschrieben, weil alle Wirklichkeitskonstruktionen, wie auch die Identität, die dabei als ein Spezialfall der Wirklichkeitskonstruktion aufgefasst wird,⁸ grundsätzlich durch das Medium Sprache und im Medium Sprache intersubjektiv konstruiert und ausverhandelt werden. Im Zuge eines *pragmatic turns* verlegte man darauffolgend den Akzent auf den Sprachgebrauch, besser gesagt, auf die im *Sprechakt* vollzogene Sprachhandlung.⁹ Identität wird demzufolge aufgefasst als ein sprachlich-medial erzeugtes Konstrukt, das vom Subjekt erst *durch den* und *im* Sprechakt verwirklicht wird. Im Wittgensteinschen Sprachspiel werden die Sprache und die Tätigkeiten mit denen sie verwoben ist¹⁰ noch als Lebensform, als Verwirklichung der Existenz in der Sprache, aufgefasst. Durch Betonung des Handlungscharakters der Sprache und Verlegung der Akzente auf die *Performanz* wird der Begriff *Sein-in-der-Sprache* konstruiert: Gespräche und Texte sind demnach *Orte* der Wirklichkeits- und Identitätskonstruktion.¹¹ Sprache ist das zentrale Medium dieser Konstruktion und auch zentrales

- 6 Jegliches Denken und Erkennen hängt nämlich von der intersubjektiven Verständigung ab, die erst durch die Vermittlung von Zeichen, Sprachen möglich wird.
- 7 Kresic, Marijane: *Sprache, Sprechen, Identität. Studien zur sprachlich-medialen Konstruktion des Selbst*. München: Iudicium Verlag 2006, S. 46.
- 8 Unbewusste oder bewusste Wahrnehmung von Identität (oder Eindrucksbildung) beziehungsweise planvolle Selbstdarstellung oder ungeplant-unbewusste Herausbildung von Identität wird in dieser Arbeit nicht reflektiert.
- 9 Wirksam geworden ist die Theorie in der Sprachwissenschaft durch das 1969 veröffentlichte Buch „Speech acts“ von Austins Schüler John R. Searle. Vgl. Linke, Angelika / Nussbaumer, Markus / Portmann, Paul. R.: *Studienbuch Linguistik 3*. Tübingen: Max Niemayer 1996, S.182f. Nach Searle bestehe „der Grund für die Konzentration auf die Untersuchung von Sprechakten [...] einfach darin, dass zu jeder sprachlichen Kommunikation sprachliche Akte gehören. Die Grundeinheit der sprachlichen Kommunikation ist nicht, wie allgemein angenommen wurde, das Symbol, das Wort oder der Satz, [...], sondern die Produktion oder Hervorbringung des Symbols oder Wortes oder Satzes im Vollzug des Sprechaktes.“ Vgl. Searle, John R.: *The Philosophy of Language*. Oxford: Oxford University Press 1971, S. 30.
- 10 Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*. In: Ders.: *Werkausgabe Bd. 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 225-589, hier § 7, S. 241.
- 11 „So wäre der ausgezeichnete Ort der Konstitution des Subjekts das Gespräch, in dem durch wechselseitige Perspektivierungen, Zuschreibungen und Aushandlungsprozesse über diese Perspektiven und Zuschreibungen die – allerdings immer zu revidierende – Identität der betei-

Medium der menschlichen Existenz, weil sie die Herausbildung eines individuellen und sozialen Selbst(Bewusstseins) ermöglicht.

Mit der Muttersprache erwirbt das Kind nicht bloß ein Zeichensystem plus Grammatik, sondern ein höchst sensibles Instrument der Kopplung kognitiver, semiotischer und sozialer Handlungen. [...] Mit der Sprache entstehen die Unterscheidungen (und die Beziehungen zwischen den Unterscheidungen), die uns Beobachtungen und Beschreibungen erlauben. Mit der Sprache entsteht der Beobachter, mit ihm entstehen Bewußtsein, Selbstbewußtsein und Ich. Das System der Sprache bildet das über-individuell gehandhabte System von Unterscheidungen, das Verhaltenskoordination erlaubt – und daraus hervorgeht.¹²

Sprache wird dabei als ein komplexes, aus mehreren Normensets und Subsystemen, wie zum Beispiel Dialekten, Soziolekten oder Stilen bestehendes Diasystem und gleichzeitig als dynamisches Polysystem aufgefasst, von denen im jeweiligen Sprechakt auf individuelle Art und Weise bestimmte Elemente aktiviert werden. Man muss sich jedoch vor Augen halten, dass die Sprache selbst ein Medium ist, das sich erst im Spannungsfeld zwischen dem Ich und seiner Umwelt ausbildet. Spracherwerb, Kognition und Identität stehen deswegen in einem einander wechselseitig bestimmenden und bedingenden Verhältnis.

Pluralität und Vielfalt, Dynamik und Flexibilität sind zentrale und auch notwendige Merkmale der Identitätsstruktur, damit das Subjekt – allen Wandlungen des Handlungs-, Sprach- und Beziehungsumfeldes ausgesetzt – in einer Vielzahl von Situationen und Medien, zum Dialog und zur Selbstnarration, den beiden Hauptmodi der Identitätskonstruktion, fähig wird und bleibt. Ausgehend von diesem sprachkonstruktivistischen Ansatz, von der Sprechakttheorie, kann die Unabgeschlossenheit, Prozesshaftigkeit und Flexibilität von Identität, beziehungsweise deren Pluralität, Heterogenität und Mehrschichtigkeit überzeugend beschrieben werden. Das *Sein-in-der-Sprache*, das in der Interaktion zwischen Menschen, als Produkt aufeinanderbezogenen Handelns und Sprechens entsteht, schöpft aus seiner Narrativität und Dialogizität, um die innere Kohärenz der Person sichern zu können. Damit wird auch das Verdikt vom *Tod* oder *Zerfall des Subjekts* aufgehoben und ihm ein *Sein-in-der-Sprache* gewährt.

Mit diesem Ansatz gewinnt man noch viel mehr: Der Soziolinguist Robert Le Page erforschte Identitäten und Identitätsbildung in komplex zusammengesetzten sozio-kulturellen Umgebungen. Identität ist demnach „interactional work done by actors who have multiple and complex positions with respect to linguistic resources and the social categories they may index, and who exploit those resources in creative ways in *acts of*

ligten Subjekte erst entwickelt wird.“ Klein, Wolfgang / Schlieben-Lange, Brigitte: Sprache und Subjektivität II. Stuttgart: Metzler 1996, S. 1.

12 Vgl. Kresic 2006, S. 39.

identity which are historically and socially situated and contingent“.¹³ Identität wird dabei als sprachlich-diskursive Selbstkonstruktion, als Interaktion und Performance verstanden. Identitäten sind demnach als *medial-sprachlich hervorgebrachte* Konstrukte zu konzeptualisieren. Sie haben demzufolge keine vorsprachliche Existenz, werden nicht in Diskursen und Texten „ausgedrückt“, sondern entstehen erst im jeweiligen Sprechen, im konkreten Sprechakt. Identitäten werden in der Performanz, in der jeweils aktuellen und empirisch zugänglichen kommunikativen Praxis „konstituiert“. In einem Identitätsakt „the individual creates for himself the patterns of his linguistic behavior so as to resemble those of the group or the groups with which from time to time he wishes to be identified, or so as to be unlike those from whom he wishes to be distinguished“¹⁴.

Für eine Sprachidentität, also eine Identität, die sich im Sprechen – und auch in der Reflexion – verwirklicht, werden aus den Optionen eines gegebenen Sprachsystems bestimmte Elemente, beziehungsweise spezifische Normensets ausgewählt. Die Sprache einer Person ist demzufolge als ein Polysystem zu betrachten, das als komplexes, offenes und dynamisches System ein ganzes Bündel von funktional bestimmten Varietäten umfasst. Der Sprecher verfügt damit über für ihn spezifische, multiple Normensets, die dann von ihm in der sozialen Interaktion, in den jeweiligen Sprechakten auf individuelle Art und Weise, idiosynkratisch realisiert werden.¹⁵

Die Einzigartigkeit und Einmaligkeit des denkenden und sprechenden Subjekts, die sich im Sprechakt manifestiert, kann mit Hilfe von Eugenio Coserius Sprachmodell noch überzeugender erfasst werden. Wie schon angedeutet: Die Sprache, gleichzeitig Medium und Ort der Wirklichkeitskonstruktion, bildet sich erst im Spannungsfeld zwischen dem Ich und seiner Umwelt aus. Coseriu betrachtet deswegen die Sprache und das Sprechen aus der Sicht des Subjekts immer als Ergebnis seiner schöpferischen Tätigkeit, als *Erfindung des Früher-nicht-existierenden*.¹⁶ Diesen Prozess treibt der Wunsch nach Einmaligkeit und Expressivität voran, die aber zugleich mit einem Wunsch nach Gemeinschaft verbunden sind. Peter Handkes ununterbrochene Bemühungen um eine ihm eigene Sprache, die wiederholten Versuche, die Sprache für die Wirklichkeit – für die Wirklichkeit, wie sie für ihn eigentlich erst durch die Versprachlichung existieren kann –, zu finden, seine Sehnsucht nach Gemeinschaft, lassen sich in diesem Kontext gut darstellen. Literarische Texte sind als spezielle Sprechakte, in denen Identitäten individuell-kreativ konstruiert werden, zu betrachten. Schreiben ist *Sein-in-der-Sprache*, Texte sind Orte der Existenz.

13 Le Page, Robert / Tabouret-Keller, Andree: *Acts of Identity: Creole-Based Approaches to Language and Ethnicity*. Cambridge: Cambridge University Press 1985, S. 181.

14 Ebd.

15 Ganz im Sinne der Idiolekte und deren Verwirklichung in den jeweiligen Sprechakten.

16 Coseriu, Eugenio: *Das romanische Verbalsystem*. Tübingen: G. Narr 1976, S. 17-35.

2. Cogito ergo sum – Scribo ergo sum

Das *Sein-in-der-Sprache*, das „Schriftstellern“ scheint für Peter Handke eine existentielle Notwendigkeit, die einzige Möglichkeit des Daseins zu sein, aber gleichzeitig eine problematische, die ständig von der Angst begleitet ist, dass das Schreiben einmal nicht mehr möglich sein wird. Die folgenden Textbeispiele illustrieren die These, dass das Schreiben für Handke, als Spezialform von Sprechakten, hauptsächlich ein Identitätsakt ist, der Identität hervorbringt. Aufgrund des begrenzten Umfangs werden nur vereinzelte Textteile aus dem kaum überschaubaren Lebenswerk herangezogen, die jedoch stellvertretend für den längeren Zusammenhang stehen sollen.

Über die Identitätsprobleme und die Heimatlosigkeit des „Kärntner slowenischen Dörfers, zugleich Deutschbastards“, wie sich Handke nennt, liegen zahlreiche exzellente Publikationen vor. Zuletzt hat Fabjan Hafner in seiner Monographie *Peter Handke – Unterwegs ins Neunte Land*¹⁷ die biographischen Determinanten und die spezifischen Umstände von Handkes Sprachsozialisation bis ins kleinste Detail beschrieben.¹⁸ Die frühen Erfahrungen von Fremdheit und Außenseitersein in eigentlich allen sprachlich geprägten, soziokulturellen Milieus mögen dazu beigetragen haben, dass das *Land der Erzählung*, in dem man das *Sein-in-der-Sprache* erleben kann, zur einzig möglichen Heimat wird. Eckhard Prahl meint, Heimat ist „der Raum, in dem sich Identität satisfaktionierend entwickeln kann. Das Konzept ‚Heimat‘ ist ein Produkt des subjektiven Bewußtseins.“¹⁹ Heimat ist demnach der Ort, der die Grundbedürfnisse nach Sicherheit, Identifikation und Stimulation befriedigt und zu dem der Mensch eine besondere Verbundenheit empfindet. Beim jungen Handke kann man von keinem solchen Ort sprechen. Die allererste Sozialisation verlief in der großstädtischen Welt von Berlin, wo die slowenisch-österreichische Mutter und ihr Sohn als Ausländer galten. Das Kind kam dann aus der aufregenden Welt der deutschen Metropole in ein kleines Dorf an der österreichischen Staatsgrenze, in dem der größte Teil der Bevölkerung slowenisch war. Die Individuationsbestrebungen des Heranwachsenden offenbarten sich vor allem in der Abgrenzung von der Herkunftswelt. Dass man Wirklichkeit und Identität *in* der Sprache und *mit* der Sprache konstituiert, hat Peter Handke früh von seiner Mutter gelernt:

Aus den Orten insgesamt entwarf sie wiederum vor mir [...] ein Land, das nichts gemein hatte mit

17 Hafner, Fabjan: *Peter Handke – Unterwegs ins Neunte Land*. Wien: Zsolnay 2008.

18 Unter soziolinguistischem Aspekt wird in der Monographie das komplexe Zusammenspiel der deutschen und slowenischen Sprache, der regionalen Dialekte, der lokalen Umgangssprachen und der Standardsprachen von der frühen Kindheit bis zu den Jahren des literarischen Übersetzens dargestellt.

19 Prahl, Eckhard: *Das Konzept „Heimat“*. Eine Studie zu deutschsprachigen Romanen der 70er Jahre unter besonderer Berücksichtigung der Werke Martin Walsers. Frankfurt am Main: Peter Lang 1993, S. 18.

dem tatsächlichen Gebiet von Slowenien, sondern gebildet wurde rein aus den Namen, den vom Vater, ob schauernd oder auch beiläufig, erwähnten Schlacht- und Leidensstationen. Dieses Land [...] wurde in ihrem Mund das Land des Friedens, wo wir, die Familie Kobal, endlich und dauerhaft *die sein konnten, die wir waren*.²⁰ [Hervorhebung A. Cz.]

Bereits in einem frühen Interview formulierte Peter Handke den Vorsatz, sich einen Identifikationsraum im Schreiben zu schaffen, eine neue Identität im Prozess des Schreibens und in der Sprache zu finden:²¹

Und ich habe Lust ein anderes Land zu erfinden, ein Österreich, das sicher existiert, aber das weder in den Zeitungen, noch in den Statistiken ist, nicht in der Philosophie und nicht in der Soziologie. Ich fühle die Notwendigkeit, meine Heimat neu zu erfinden auf eine Weise, die nicht realistisch wäre; mit realistischen Details, aber mit einer Vision, die ich durch die Schrift zu erreichen erhoffe. Diese Vision wird nicht vorher überlegt sein, denn dann wäre sie falsch. *Sie wird in der Sprache realisiert sein, die im Prozeß des Schreibens gefunden wird*.²² [Hervorhebung A. Cz.]

Derselbe sprachkonstruktivistische Vorsatz, Identität im individuell-kreativ verwirklichten Sprechakt zu konstruieren, wird auch im Essay *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturmes* (1967) formuliert:

Ich erwarte von einem literarischen Werk eine Neuigkeit für mich, etwas, das mich, wenn auch geringfügig, ändert, etwas, das mir eine noch nicht gedachte, noch nicht bewusste *Möglichkeit* der Wirklichkeit bewusst macht, eine neue Möglichkeit *zu sehen, zu sprechen, zu denken, zu existieren*.²³ [Hervorhebung A. Cz.]

Dass das Schreiben immer auch einen existenziellen Zug hat, beweisen unzählige Textstellen. Immer wieder wird das Ringen um das gelungene Schreiben dokumentiert, beziehungsweise die Angst reflektiert, dass das Schreiben einmal nicht mehr möglich sein wird. Die Erzählung *Nachmittag eines Schriftstellers* (1987) und die drei *Versuche* aus den 90er Jahren umkreisen diese Gedanken und liefern poetologische Reflexionen aller Art,²⁴ denn wie der Autor in einem Interview sagt: „Wer einmal versagt hat im Schreiben,

20 Handke, Peter: Die Wiederholung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 77.

21 Tilman Siebert wies bereits 1997 darauf hin, dass der mimetische Weltbezug der Texte immer stärker vom Selbstbezug aufgelöst wird: „Die Landschaften und andere Wirklichkeitskonstituenten in Handkes Werk sind seiner Ansicht nach keine Abbildungen einer real existierenden Welt, sondern Entwürfe von der entfremdeten und kalten Zivilisationswelt entgegengesetzten ‚Gegenwelten‘, die gleichzeitig als poetisch gestaltete Zufluchtsräume vor der unheimlich und unheimatlich gewordenen Wirklichkeit funktionieren.“ Siebert, Tilman: Langsame Heimkehr. Studien zur Kontinuität im Werk Peter Handkes. Göttingen: Cuvillier 1997, S. 191.

22 Vgl. in einem Interview für *Les nouvelles littéraires* Nr. 2641. Paris 1978, o. S.

23 Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 19f.

24 Vgl.: Czeglédy, Anita: Heimkehr in das Schreiben. Peter Handkes Prosa zwischen der Heimkehr-Tetralogie und *Mein Jahr in der Niemandsbucht*. In: Bombitz, Attila (Hg.): Brüchige Welten. Von Doderer bis Kehlmann. Szeged / Wien: Praesens / JATE Press 2008 (= Österreich-Studien Szeged 4), S. 117-129.

hat für immer versagt.“²⁵ Schreiben dient nicht nur zur Gestaltung und Sicherung der Identität, sondern auch zur Überwindung der sozialen Defizite der Herkunft, zu einem Beweis des Sich-Behaupten-Könnens.²⁶ In der Erzählung *Nachmittag eines Schriftstellers* wird vom Schweiß und Dunst im Schreibezimmer erzählt²⁷ und behauptet, für den Schriftsteller war „ein jeder Satz, den er aufschrieb und bei dem er noch dazu den Ruck der möglichen Fortsetzung spürte, ein Ereignis geworden. Jedes Wort, das, nicht gesprochen, sondern als Schrift das andere gab, ließ ihn durchatmen und schloss ihn neu an die Welt.“²⁸ Später werden die Schreibversuche des Jugendlichen als Schreibtyrannie erinnert, die die Familie durcheinandergebracht und möglicherweise zerstört haben.²⁹

3. The show must go on – Writing must go on

In der Erzählung *Die morawische Nacht* (2008) werden nicht nur die Qualen der Schreibarbeit, der mühsame Prozess der Identitätsstiftung, reflektiert, sondern auch mystische Momente der Schöpfung, die Geburt einer neuen Sprache und die Geburt *in* einer neuen Sprache erinnert:

Zeit seines Lebens hatte der Autor über Nacht an einem Buch geschrieben. Und über Nacht auch hatte er es jeweils beendet. Bloß war das Buch dann am Morgen nicht mehr da. Es war nächtens sogar als Buch erschienen, veröffentlicht gewesen. Im Tageslicht aber: verschwunden, verschollen. Der Griff nach ihm: ins Leere. Immer wieder war es auch vorgekommen, dass der Schriftsteller bei geschlossenen Augen das Buch noch eine Zeitlang vor sich hatte. Je eine Seite, eine einzige, zeigte sich so, und zwar als Handschrift. Diese Schrift war freilich nicht die seine. Klar war sie, und doch gelang es ihm nie, sie zu entziffern, kein Wort, höchstens einzelne Buchstaben. *Es war auch, als sei das Buch nicht in seiner Sprache geschrieben. In einer anderen also? Welcher? In einer fremden, nein, in einer überhaupt unbekannten.* Und trotzdem war es eine Seite seines über Nacht geschriebenen Buchs! Völlig erschöpft war er vom Schreiben, das Herz jagte, die Schreibhand schmerzte und zuckte nach im Krampf.³⁰ [Hervorhebung A. Cz.]

Eine andere mystische Szene von Geburt:

25 Vgl. Wer einmal versagt im Schreiben, hat für immer versagt. Ein Gespräch mit André Müller. In: *Die Zeit*, 3. März 1989, S. 79.

26 Friedrich Aspöckl nennt diese Art von Literatur „kulturelle Identitätssicherung“. Vgl. Aspöckl, Friedrich: Unmaßgebliche Bemerkungen zur Einschränkung des literaturwissenschaftlichen „Heimat“-Begriffs. In: Knöfler, Markus / Plener, Peter / Zalán, Peter (Hg.): „(...) als hätte die Erde die Lippen geöffnet (...)“. *Topoi der Heimat und Identität*. Budapest: ELTE 1997 (= *Budapester Beiträge zur Germanistik* 31), S. 54ff.

27 Handke, Peter: *Nachmittag eines Schriftstellers*. Salzburg / Wien: Residenz 1987, S. 14.

28 Ebd., S. 5.

29 Handke, Peter: *Die morawische Nacht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 497f.

30 Ebd., S. 557f.

Und erstaunlich lange blieb jedes Mal diese Schrift sichtbar. Und wenn sie zuletzt doch ins Flimmern geriet, durcheinanderflimmerte und verblich: welche Leere, welche Schwärze. Ein eigener Planet erschien so in der Schwärze, schrundig, zerklüftet mit sporadisch hellen Stellen, ein Chaos, das pulste, und dazu eine stille und so duftige Musik, wie sie sich nie wieder hören ließe. Dazu das Flügel-schlagen eines Riesenvogels, eines unsichtbaren, zu verwechseln mit dem Ausschütteln und Spannen eines Tuches.³¹

Es ist die Erzählung *Die Wiederholung* (1986),³² die die hier vertretene These, dass Identität nicht etwa in der Sprache *ausgedrückt*, sondern erst durch die Sprache und in der Sprache *hervorgebracht* wird, am überzeugendsten unterstützt. Im Folgenden wird gezeigt, wie der sprachkonstruktivistische Ansatz, die Sprechakttheorie, bekannte Interpretationsmodelle ergänzen und vervollständigen kann.

Den Begriff der sogenannten *mehrfachkodierten* kulturellen Räume und Identitäten hat Moritz Csáky in die Identitätsforschung eingeführt.³³ Von der Kulturanthropologie und der sprachbezogenen Kultursemiotik der Moskauer Schule angeregt, begreift er Kultur als Text, besser gesagt als eine Gesamtheit von „Texten“, die alle einzeln semiotisch lesbar und zerlegbar sind.³⁴ Die sogenannten *geschichteten Identitäten* sind ein Produkt der von endogener und exogener Pluralität gezeichneten Lebenswelten, deren Schichten ähnlich den Texten der Kultur gelesen werden können. In Zentraleuropa, so auch in Handkes Kärnten, hat die sozial-politische und ethnisch-kulturelle Pluralität sowohl in sprachlichem als auch in kulturellem Sinne eine „Polyglossie“ hervorgebracht, die man nur im Kontext der beteiligten Kulturen verstehen kann. In den einzelnen „Sprachen“/Kulturen der Region vermischen sich Zeichen, Codes, die entweder analog oder interferierend übernommen werden, oder vielfältig und mehrdeutig aufgeladen, flüssig und instabil, oder gar neu-konstruiert werden. Csáky plädiert deswegen für die Notwendigkeit der Zerlegung von Kultur und Identität in die jeweiligen „Sprachen“, die sie konstituieren, um durch typologische Vergleiche einen Einblick in die Vielgestaltigkeit der jeweiligen Konstruktion zu gewinnen.³⁵ Nach einer Re-Kontextualisierung der einzelnen Elemente lässt sich die „Mehrsprachigkeit“ der Konstruktion sichtbar machen. Dabei ist auch die Rolle der Rezipienten von Bedeutung. Diese sind an der Entstehung der Konstruktion beteiligt, sowohl durch Lesen- oder Nicht-Lesen-Können, als auch durch Verlesen.

31 Ebd., S. 558f.

32 Handke, Peter: *Die Wiederholung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.

33 Csáky, Moritz / Reichensperger, Richard: *Literatur als Text der Kultur*. Wien: Passagen 1999.

34 Nach Jurij Lotman ist eine Kultur „ein historisch entstandenes Bündel semiotischer Systeme („Sprachen“), das zu einem einheitlichen Supersystem integriert sein kann, das aber auch die Symbiose selbständiger Systeme darstellen kann.“ In: Lotman, Jurij: *Kunst als Sprache*. Untersuchungen zum Zeichencharakter von Literatur und Kunst. Hg. von Klaus Städtke. Aus dem Russischen von Michael Dewey et al. Leipzig: Reclam 1981, S. 30.

35 Vgl. Csáky 1999, S. 14.

Filip Kobals Heimat- und Identitätssuche lassen sich auf den ersten Blick unter diesem Aspekt hinreichend beschreiben. In der Erzählung *Die Wiederholung* wird eine neue Erwachsenen-Identität durch Zerlegung der Schichten einer mehrfachcodierten Identität und durch die Rekontextualisierung deren Elemente aufgebaut.

Andere Interpreten wiederum stellen die Übersetzungsarbeit Filip Kobals ins Zentrum. Er bewandert die Gegenden Sloweniens, lernt dort das Alltagsleben kennen und erkennt in diesen Bildern der Landschaft und Momenten des Alltags seine Kindheit wieder. Den Zugang zu dieser Wirklichkeit, eine all dies erleb- und erzählbar machende Sprache, eröffnet ihm ein slowenisch-deutsches Wörterbuch aus dem Jahre 1860, in dem noch alte, unverbrauchte Wörter zu finden sind. Erst durch diese Sprachelemente wird die Kindheit erzählbar und eine neue Identität konstruiert.

Es geht hier aber nicht einfach um die Zerlegung einer geschichteten Identität in seine Bestandteile und deren Analyse, und auch nicht um eine einfache Übersetzung und das dadurch ermöglichte Erinnern und Erzählen. Filip Kobals Identitätsfindung ist eher als Identitätsstiftung zu verstehen, in dem das Schöpferische, die Entstehung des *Früher-Nicht-Existierenden* im Sinne von Coserius Sprachmodell, eine dominante Rolle spielt. Die Kreativität, die sich im Sprechakt, in der Performanz durchsetzt – eigentlich eine Leistung der poetischen Sprache –, ermöglicht das neue Sein, die Geburt einer neuen Identität.

Diesen Vorgang kann man auf folgende Weise beschreiben: Statt der modernen, von deutschen Machtwörtern besetzten und ihm deswegen fremd gewordenen slowenischen Sprache stützt sich Kobal auf eine ältere, archaische Sprachvariante. Damit werden gleich auch die Minderwertigkeitsgefühle, die mit dem Ortsdialekt der Kindheit verbunden waren, überwunden. Die Verwendung einer Sprache ist nämlich immer an Wertvorstellungen gebunden, die sich ihrerseits an bestimmte Weltanschauungen, soziale Positionen und die damit verbundenen Interessen und Zukunftsperspektiven anlehnen.³⁶ Zweisprachigkeit wird nun als Reichtum entdeckt und die Welt der Kindheit, wie er sie erfahren hat, erlebbar und erzählbar gemacht; und zwar auf Deutsch! Filip Kobal (er)findet durch die Vermittlung der naiven, lebensnahen, archaischen slowenischen Sprache auch ein neues Deutsch, das ihn aus den Zwängen und von den Lasten der Sprachgemeinschaft der Gegenwart befreien kann. Statt der nur mit Widerwillen benutzten deutschen Herrschaftssprache wird eine poetische Sprache geschaffen, die zur Sprache des Lebens und Erlebens werden kann:

36 Wie man in der Sprachsoziologie gezeigt hat, kann die Sprachverwendung des Ich als Mittel der sozialen Strategien und Kategorisierungen des Individuums angesehen werden, die im Laufe der Sozialisation seinen Ansprüchen, Motivationen und seinem ersehnten sozialen Status angepasst wird. Vgl. Heller, Monica: *Language and Identity / Sprache und Identität*. In: Ammon, Ulrich / Dittmar, Norbert et al. (Hg.): *Sociolinguistics / Soziolinguistik*. Berlin: Walter de Gruyter 2006 (= HSK 3:3), S. 1585.

Jedes einzelne Wort hat mir eine Geschichte aus meiner Kindheit erzählt. Einzelne slowenische Wörter, *die keine Entsprechung im Deutschen hatten*, mußte ich mir umschreiben, und so entstand in mir eine spezifische, ewige Kindheit, wie ich sie vielleicht nicht einmal selbst erlebt habe; es war eine völlig undramatische, nicht einmal völlig individuelle Kindheit, die in mir schon bei einem einzigen Wort aus diesem Wörterbuch wiedererwachte. Dabei weiß ich nicht einmal, wie das möglich war, vielleicht wegen des ländlichen Charakters vieler Wörter, vielleicht deshalb, weil viele regional sind und von Region zu Region unterschiedliche Bedeutungen haben. Jedenfalls habe ich in diesem Sinne Pleteršnik als die Chronik der Kindheit gelesen.³⁷ [Hervorhebung A. Cz.]

Der Erzähler scheint auch die Verortung der Identität in der Sprache erkannt zu haben:

Denn was zu finden war, ließ sich nicht mitnehmen; es ging nicht um die Dinge, die man, in den vollgestopften Taschen, wegschleppte, vielmehr um ihre Modelle, die sich dem Entdecker, indem sie sich zu erkennen gaben, einprägten in sein Inneres, wo sie, im Gegensatz zu den Tropfsteinen, aufblühen und fruchtbar werden konnten, zu übertragen in gleichwelches Land, und *am dauerhaftesten ins Land der Erzählung*.³⁸ [Hervorhebung A. Cz.]

Der acht Jahre später veröffentlichte Roman *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994) wird von den Interpreten als „eine literarische Selbstrevision seines bisherigen Schaffens“ und als „Schlüsseltext für die Frage, ob und wie Erzählen heute möglich sei“³⁹ gelesen. Darüber hinaus geht es hier auch um ein großangelegtes Identitätsprojekt, um „zu dem, der im Januar hier am Tisch saß, ich zu sagen.“⁴⁰ Sesshaft im Ausland, in einer Umgebung, die vornehmlich an die Kindheitswelt erinnert, wird das Gehen und Erkennen in der Phantasie wiederholt. Es ist die Schreibarbeit, in der der Protagonist Sicherheit, Identifikation und Stimulation sucht und findet. Das Schreiben hat einen existenziellen Zug, der Text wird zu seinem Zuhause, zu seiner Heimat, er erlebt das *Sein-in-der-Sprache*.⁴¹ „Und weil es so einmalig war, kann ich es sagen: Ich war da.

37 Handke, Peter / Horvat, Jože: Eigentlich ist es herrlich, daß Gott irgendwann einmal den Menschen die Sprachen verwirrt hat. In: Dies.: Noch einmal vom neunten Land. Peter Handke im Gespräch mit Jože Horvat. Klagenfurt: Wieser 1993, S. 17.

38 Vgl. Handke 1986, S. 258.

39 Wagner, Karl: Die Geschichte der Verwandlung als Verwandlung der Geschichte. Handkes *Niemandsbucht*. In: Zirkular. Sondernummer 51. Wien: Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur. Mai 1998, S. 206.

40 Handke, Peter: *Mein Jahr in der Niemandsbucht*. Ein Märchen aus den neuen Zeiten. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 990.

41 Hier wird der Begriff „Heimat“ in einem breiten, anthropologischen Sinn verstanden, d. h. daß sie weder als ein rein geographisches, noch als ein notwendigerweise konkret vorhandenes reales Phänomen betrachtet wird. Vgl. bei Hans-Georg Pott: „Heimat ist ein Wertbegriff geworden, der emotionale Einstellungen auf diesen Wert Heimat bedingt. Seine inhaltliche Offenheit kann vom Elternhaus über den Geburtsort bis zum Vaterland und schließlich himmlische Heimat alles umfassen, was territoriale Satisfaktion suggeriert.“ Pott, Hans-Georg: Der neue Heimatroman? Zum Konzept „Heimat“ in der neueren Literatur. In: Ders. (Hg.): *Literatur und Provinz. Das Konzept „Heimat“ in der neueren Literatur*. Paderborn u.a.: Schöningh 1986, S. 8.

Wort für Wort in der Zeit, so als sei diese mein Ort!“⁴² Am Ende des Jahres resümiert er: „Mein Traum trat ein ins Märchen und wurde Land.“⁴³

4. *Sein-in-der-Sprache* als Enklave?

Das *Sein-in-der-Sprache* verwirklicht sich in einer mehrfachcodierten, selbstkonstruierten Sprache, die im schöpferisch-kreativen Umgang mit dem sprachlich-kulturell vielfältigen Angebot eines anfangs noch als minderwertig erlebten Sozialisationsmilieus gefunden wird. Literatur und Schreiben werden von Peter Handke als Möglichkeiten der Emanzipation und der Konstruktion einer ihm eigenen Wahrnehmung der Welt und von sich selbst erkannt. In der Erzählung *Nachmittag eines Schriftstellers* liest man Folgendes: „In seinem Jugendtraum war dem Schriftsteller die Literatur das freieste aller Länder gewesen und der Gedanke an dieses der einzige Ausweg aus den täglichen Gemeinheiten und Unterwerfungen hin zu einer stolzen Ebenbürtigkeit.“⁴⁴ Das multikulturelle Milieu der Kindheit, die Herkunft aus der dörflich-kleinbäuerlichen, slowenisch-deutschen Umgebung wird zum Treibstoff der schriftstellerischen Karriere: „Der ohne ein Beispiel, ohne eine einzelne Kultur aufgewachsen ist, wird aber vielleicht später die ganze Kultur heimholen können.“⁴⁵

Wer Handkes Lebenswerk kennt, weiß jedoch, dass der Wunsch nach unverwechselbarer Individualität in einem ständigen Spannungsverhältnis zur Sehnsucht nach Gemeinschaft steht. Die Frage, wie seine subjektive Wahrnehmungskunst mit dem objektiven Geltungsanspruch der Literatur in Einklang zu bringen sei, muss immer wieder beantwortet werden.⁴⁶ Es geht nämlich nicht nur um das Ringen um eine Sprache, in der er Bedeutungen auf eigene Art produzieren und dadurch sein Ich hervorbringen kann, sondern darum, dass die Performanz immer eine Interaktion, ein Gegenüber voraussetzt: „das Volk der Leser“.

Im sprachkonstruktivistischen Ansatz wird die Rezipierbarkeit und Akzeptabilität der individuellen Interpretationen und Präsentationen der Wirklichkeit als notwendige Voraussetzung der sozialen Praxis verstanden: „The speakers projected their inner uni-

42 Vgl. Handke 1994, S. 383.

43 Ebd., S. 1058.

44 Vgl. Handke 1987, S. 35. Eine Grenzziehung zwischen Wirklichkeit und Fiktion wird natürlich in diesen Bemerkungen immer vorausgesetzt, die autobiographischen Bezüge sind jedoch vielerorts unverkennbar präsent.

45 Handke, Peter: *Am Felsfenster morgens* (und andere Ortszeiten 1982-1987). Salzburg / Wien: Residenz 1998, S. 358.

46 Czeglédi, Anita: *Identifizierende Distanz: Peter Handke und Österreich*. Budapest: Károli Könyvtár 2003, S. 143.

verse, implicitly with the invitation to others to share it, at least in so far as they recognize his language as an accurate symbolization of the world, and to share his attitudes towards.“⁴⁷ Die Gefahren atypischer Sinn- und Bedeutungskonstruktionen scheint Peter Handke auch erkannt zu haben. In der Erzählung *Die morawische Nacht* stellt der Ex-Autor die Fragen: „Als Enklave wollte er sein Bootshaus sehen, als autoproklamierte Exterritorialität? Wollte er nicht wahrhaben, dass es zu jener Zeit längst keine Enklaven mehr geben durfte? Dass etwas Derartiges, und mit ihm jedes ‚Enklavedenken‘, verpönt war?“⁴⁸ Dem arabischen Wort *samara*, mit der Bedeutung „die Nacht im Gespräch verbringen“, wird eine besondere Achtung geschenkt:

Nicht wenige solcher nächtlichen Bücher hatte der Autor im Lauf seines Lebens verfaßt, die vom Tageslicht aufgelöst worden waren. In nichts? Wirklich? Etwas blieb in ihm von ihnen allen, etwas Leibhaftiges, so daß er nicht glauben konnte, sie seien tatsächlich verschwunden, und es habe diese Bücher einer Nacht nie gegeben. [...] das Buch gab es irgendwo; es war keine nächtliche Fata Morgana; es hatte Bestand; [...] Und es gab noch etwas, das ihm blieb von der Nacht: ein Wort aus des Autors arabischer Zeit, und das bedeutete „die Nacht in Gespräch verbringen“, und es lautete *samara*. Wieder nach *Stara Vas* und *Samarkand*, das dreimalige a.⁴⁹ [Hervorhebung A. Cz.]

Die im Gespräch mit anderen verbrachten Nächte erinnern an frühere Erfahrungen von Gemeinschaft und Heimat. Das *Sein-in-der-Sprache* wird in der sozialen Interaktion zwischen Menschen intensiv erlebt, und die Geburt und der Austausch von Gedanken im Gespräch als eine Handlung an sich wahrgenommen – ganz im Sinne von Searles Sprechakttheorie: „Tatsache, so oder so: daß dieses nachtlange Reden zuletzt auf eine Weise nachhaltig wirkte, daß nicht nur er, der es unternahm, sondern auch wir, seine Zuhörer, *uns dabei näher an einem Handeln spürten denn je zuvor*.“⁵⁰ [Hervorhebung A. Cz.]

5. Resümee

Es wurde gezeigt, dass Identität ein sprachlich-medial erzeugtes Konstrukt ist, das vom Subjekt erst *durch den* und *im* Sprechakt verwirklicht wird. Identität entsteht also in der Praxis, in der jeweils aktuellen kommunikativen, sprachlichen Interaktion, in der Intersubjektivität, denn soziale Interaktion mittels signifikanter Symbole, vor allem mittels Sprache, ist die Voraussetzung für Denken, Selbstbewusstsein und Selbstreflexion einer Person. Ich- und Weltkonstitution ereignen sich in der Sprache, Gespräche und Texte

47 Vgl. Le Page 1985, S. 181.

48 Vgl. Handke 2008, S. 35.

49 Ebd., S. 559.

50 Ebd., S. 36.

sind deshalb Orte der Wirklichkeitskonstruktion – und damit auch der Identitätskonstruktion.

Sprache ist das zentrale Medium dieser Konstruktion und auch zentrales Medium der menschlichen Existenz, weil sie die Herausbildung eines individuellen und sozialen Selbst(Bewusstseins) ermöglicht. Wenn man nämlich die Sprache als ein komplexes, aus mehreren Normensets und Subsystemen, wie zum Beispiel Dialekten, Soziolekten oder Stilen, bestehendes Diasystem und gleichzeitig als dynamisches Polysystem begreift, kann man der Pluralität, der Heterogenität und der Mehrschichtigkeit der Identitäten gerecht werden. Die Einmaligkeit und Einzigartigkeit der Identitätskonstruktionen kann mit Bezug auf den linguistischen Begriff „Idiolekt“ erfasst werden. Dieser bezeichnet den ganz eigenen, einmaligen Sprachbesitz und das Sprachverhalten eines Individuums. Die Soziolinguistik betont die Bedeutung der Einstellungen des Individuums und der Gemeinschaft bei der Sprachwahl.⁵¹ Es sind nicht einfach die makrosoziologischen Faktoren, die das Sprachverhalten des Einzelnen bestimmen, sondern eher deren individuelle Interpretationen, die aus seinen affektiven Einstellungen und Lebenserfahrungen resultieren. Dies kann die Einmaligkeit und Einzigartigkeit der Sprachidentitäten, die idiosynkratische Konstruktion von Identität in der Sprache erklären.

Der Begriff *Sein-in-der-Sprache* kann mit Erfolg zur Erfassung von Identitätskonstruktionen im Bereich Literatur herangezogen werden. In dem dargestellten sprachkonstruktivistischen Sinne können die Texte Peter Handkes allesamt als Versuche einer Identitätsfindung, besser gesagt einer Identitätsstiftung *in der* und *mit der* Sprache aufgefasst werden. Peter Handke sucht nach Möglichkeiten, wie sich die nur ihm eigenen, ganz persönlichen Wahrnehmungen versprachlichen lassen und dadurch erlebbar und erzählbar werden. Dazu braucht er aber eine neu erfundene, auf neuartige Weise mit Sinn erfüllte Sprache, die er erst im Prozess des Schreibens finden kann. Die Rezipierbarkeit und Akzeptabilität dieser atypischen Welt- und Identitätskonstruktion muss jedoch immer wieder aufs Neue ermessens werden.⁵²

Peter Handkes Schaffen ist deswegen als ein das ganze Lebenswerk umspannendes Identitätsprojekt anzusehen, in dem es im Wesentlichen, und eigentlich unerlässlich, um Versuche geht, sich eine Identität in der wiederholten, tagtäglich ausgeführten Schreibarbeit zu konstruieren, denn ein Zuhause, ein Ich ist nur im Schreiben, nur in der Sprache und durch die Sprache erlebbar. Der berühmte Satz von Austin „*How to do things with words?*“ transformiert sich in „*How to live in words?*“ Es ist nur die Sprache

51 Deminger, Silvia: *Spracherhalt und Sprachverlust in einer Sprachinselsituation. Sprache und Identität bei der deutschen Minderheit in Ungarn.* Frankfurt am Main / Wien: Peter Lang 2004 (= *Variolingu* 21), S. 7-13.

52 Vgl. Bombitz, Attila: *A határátlépés poétikája – Peter Handke [Die Poetik des Grenzüberschrittes – Peter Handke].* In: *Jelenkor* 42/10 (1999), S. 1002-1016.

der Dichtung, in der seine besondere Existenz, die Person, die er ist, sichtbar gemacht werden kann. Es ist das Schreiben, in dem er die Einheit, Kontinuität und ‚Selbigkeit‘ seiner Person erleben kann. So kann Peter Handkes Schreiben nichts anderes sein, als eine *Never ending story*.

On the road mit Peter Handke
Amerikanische (T)räume in der Erzählung
Der kurze Brief zum langen Abschied

Seit Claude Lévi-Strauss Buch *Traurige Tropen* ist die Parole vom „Ende des Reisens“ ein geflügeltes Wort geworden¹ und mit dem Reisen wurde konsequenterweise auch die Reiseliteratur zu Grabe getragen, so etwa in den 90er Jahren von dem Literaturwissenschaftler Peter J. Brenner, der die bisher wichtigsten Übersichtsbände über die deutschsprachige Reiseliteratur herausgegeben hat.² Dass das literarische Sujet der Reise deutlich langlebiger ist als das Reisen selbst – im Sinn von Entdeckungsreise –, dafür gibt es vielfältige Gründe, von denen Alexander Honold und Michaela Holdenried in ihrem Band zur *Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne* besonders die „Auseinandersetzung mit fernen und fremden Räumen“ und die „ganz eigene Dramaturgie der Reisebewegung“³, als Anregungspunkte für die Literatur hervorheben.

Als Beispiel für die Vielfalt an Bedeutungen, die die Reise zu modellieren vermag, kann auch Peter Handkes *Der kurze Brief zum langen Abschied* (1972) dienen, der in den 70ern den Status eines Kultbuches erlangt hatte.⁴ Sein Erfolg ist gewiss auch aus seiner anspielungsreichen Nähe zu zeitgenössischen literarischen und filmischen Topoi zu erklären, obwohl es zu diesen und zu den mit diesen verbundenen Rezeptionshaltungen in der Tat querliegt.⁵

Dem *Kurzen Brief* wurde immer wieder eine besondere Position in Handkes Werk beigemessen, nämlich die einer Wende „vom artifiziellen Sprachspiel der Sprechstücke zur neu entdeckten Subjektivität“⁶ oder es wurde auch als der erste Schritt in der Suche nach einem Sehen verstanden, „das darauf aus ist, das Gewöhnliche, das am Rande Liegende, Übersehene und Mißachtete sichtbar zu machen als das, was die Welt eigentlich

- 1 Lévi-Strauss, Claude: *Traurige Tropen*. Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012.
- 2 Brenner, Peter J.: *Der Reisebericht in der deutschen Literatur*. Tübingen: Niemeyer 1990.
- 3 Holdenried, Michaela / Honold, Alexander / Hermes, Stefan (Hg.): *Reiseliteratur in der Moderne und Postmoderne*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2017, S. 11.
- 4 Doch spielte das Unterwegssein in seinem gesamten Werk und dessen unterschiedlichen Phasen eine je eigene Rolle.
- 5 Polt-Heinzl, Evelyn: *Peter Handke: In Gegenwelten unterwegs*. Wien: Sonderzahl 2011.
- 6 Huber, Alexander: *Versuch einer Ankunft. Peter Handkes Ästhetik der Differenz*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 99.

ausmacht, was an ihr der Rede, genauer gesagt, des Aufschreibens und Erzählens wert ist.“⁷

Der Zusammenhang von Reise und einer authentischen, unvermittelten Erfahrung scheint selbstverständlich zu sein, doch ist er es keineswegs. Gerade die Erzählung *Der kurze Brief zum langen Abschied* zeigt, wie sehr die Reise und das vom Reisenden Erlebte immer wieder der medialen Vermittlungen bedarf. Dafür sorgen nicht allein die vielfachen literarischen und filmischen Zitate, die den Text durchsetzen und rahmen, sondern auch das Thematisieren des Sehens und Wahrnehmens⁸, sowie die Art und Weise, wie Bilder verwendet werden. Bemerkenswert ist hierbei die Künstlichkeit der Settings, in denen die Unmittelbarkeit der Erfahrung in Szene gesetzt wird.

1. Reisen und (transitorische) Räume

Wie in so vielen Texten der modernen Literatur ist die Reise auch in der Erzählung *Der kurze Brief zum langen Abschied*⁹ nicht Handlung und nicht einmal Teil der Handlung, sondern ersetzt diese. Sie fungiert als eine Art Textvehikel, das immer neue Bilder und Situationen produziert und diese als ein Nacheinander erzähl- oder darstellbar macht. Die Reise, obwohl von Benjamin in seinem Essay über den *Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows* unter den Praxen erwähnt, die mit Erzählen besonders eng verbunden sind, fungiert hier eher als eine Art Schwundstufe des Erzählens. Denn es fehlt die klassische Reisedramaturgie. Die Reise durch Amerika, die der Ich-Erzähler unternimmt, wird zwar mithilfe klassischer Requisiten der Reisebeschreibung geschildert (es werden etwa geografische Namen genannt, es gibt (deiktische) Verweise auf das Hier und Jetzt, die Eindrücke während der Reise werden minutiös beschrieben, und sogar des Festhaltens – oder eben auch des Nicht-Festhalten-Wollens – dieser Eindrücke wird in Form von Fotos Erwähnung getan), doch ohne dass diese sich in die konventionelle Grammatik der Reiseschilderung fügen würden.

Es gibt darin keinen Aufbruch von einem Ort, wo einer sesshaft (geschweige denn: zu Hause) wäre und der insofern als Ausgangspunkt der Reise gelten könnte; es gibt kei-

7 Amann, Klaus: Peter Handkes Poetik der Begriffsstutzigkeit. Rede zur Verleihung des Ehrendoktorats durch die Universität Klagenfurt am 8. November 2002. In: Amann, Klaus / Hafner, Fabian / Wagner, Karl (Hg.): Peter Handke. Poesie der Ränder. Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag 2006, S. 239-251, hier S. 241.

8 Vgl. Renner, Rolf G.: Der Kinogeher: Peter Handke und der Film. In: Ebd., S. 201-214, hier S. 205.

9 Handke, Peter: *Der kurze Brief zum langen Abschied*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972. Im Folgenden wird die Erzählung mit der Sigle DBA und der entsprechenden Seitenzahl im laufenden Text zitiert. Zum biografischen Hintergrund der Reise vom 24. April bis 18. Mai 1971 durch die USA, die sich teils mit jener im *Kurzen Brief* geschilderten deckt, vgl. Höller, Hans: Peter Handke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag 2007, S. 56f.

ne spezifischen Gründe für die Reise (keine Aufforderung und auch keinen Entschluss) und es gibt auch keine Ankunft an einem Ziel oder Endpunkt. Der Ich-Erzähler ist schon am Anfang der Erzählung in Amerika und der Text beginnt mit einer Beschreibung der Jefferson Street, einer stillen Straße in der Stadt mit dem vielsagenden Namen Providence: „Sie führt um die Geschäftsviertel herum und mündet erst im Süden der Stadt, wo sie inzwischen Norwich Street heißt in die Ausfahrtstraße nach New York.“ (DBA 9) Am Anfang steht also die Straße und das Ich, das diese beschreibt, ist immer schon unterwegs. Ebenso geht am Ende der Erzählung lediglich die Geschichte von Mann und Frau zu Ende, nicht aber die Reise, da die beiden, wie es im Text heißt, jetzt erst „bereit waren, friedlich auseinanderzugehen.“ (DBA 195) Als ein Ort des Stillstands erscheint in dieser Reise nur St. Louis, wo der Ich-Erzähler zusammen mit Claire und ihrem Kind bei ihren Freunden („ein Liebespaar“ DBA 111) Zeit verbringt und gleichsam eine andere Art von Paarbeziehung ausprobiert bzw. reflektiert als die mit seiner Frau Judith. Diesem einzigen längeren Aufenthalt, der, wenn nicht in der geographischen Mitte des Kontinents, doch immerhin in der kompositionellen Mitte der Erzählung liegt¹⁰ und eine Art Reflexionsraum der Reiseerzählung bildet, bereiten die Zeichen von Judiths geheimer Anwesenheit ein Ende. Die Reise wird fortgesetzt, folglich ist hier nicht die Reise jener Vorgang, der von Aufbruch und Ankunft umrahmt wäre, sondern umgekehrt: die Zeit des Stillstands wird als eine vorübergehende gekennzeichnet.

Entsprechend wird dem Autor, etwa von Ulrike Weyman, „eine Poetik des Transitorischen“ bescheinigt, da die meisten seiner Erzählungen an „Orten des Übergangs, an Bahnhöfen, an Bushaltestellen, [...] in Supermärkten, Vorortsiedlungen oder an der Peripherie der Städte“ verortet sind, „in Handkes eigener Terminologie: in einem so genannten *terrain vague*.“ Im Falle des *Kurzen Briefes* möchte man der Liste noch Bars, Flugplätze und offene Straßen hinzufügen.¹¹ Solche Orte des Übergangs hat Marc Augé als Nicht-Orte bezeichnet und meinte damit jene monofunktional benutzten Flächen im urbanen Raum, denen im Gegensatz zu traditionellen Orten eine Geschichte bzw. eine Identität fehlt.¹² In Weymanns Auslegung zeigen diese Orte des Übergangs gegenüber dem bereits Bekannten einen Möglichkeitsraum auf.¹³

Doch gerade im Falle einer Reise durch die Vereinigten Staaten scheint die Poetik

10 Die erste Hälfte des mittleren Teiles nimmt die gemeinsame Fahrt mit Claire nach St. Louis ein, die zweite den Aufenthalt dort.

11 Weymann, Ulrike: „Der Bildverlust oder Durch die Sierra Gredos“. Die Signifikanz des Wege- und Reisemotivs für die Schreibpraxis Peter Handkes. In: Brittnacher, Hans Richard / Klaue, Magnus (Hg.): *Unterwegs. Zur Poetik des Vagabundentums im 20. Jahrhunderts*. Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag 2008, S. 229.

12 Augé, Marc: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt am Main: S. Fischer 1994, S. 92.

13 Weymann 2008, S. 229.

des Transitorischen (wie auch die Orte des Übergangs) das Bekannte, das topisch Gefestigte zu sein. Das Ich der Erzählung bezeichnet eben diese Orte als amerikotypisch: „Als ich zum ersten Mal hier war, wollte ich nur Bilder sehen“, [...] „Tankstellen, gelbe Taxis, Autokinos, Reklametafeln, Highways, den Greyhound-Autobus, ein Bus-Stop-Schild an der Landstraße, die Santa-Fé-Eisenbahn, die Wüste.“ (DBA 81)

2. Das semiotische System Amerika

Wie Oliver Simons in einem Aufsatz mit dem Titel „*Amerika gibt es nicht*“ – *Semiotik des literarischen Amerikas* überzeugend darstellt, steht Amerika in den literarischen wie reiseliterarischen Beschreibungen europäischer Schriftsteller der letzten zwei Jahrhunderte immer schon für ein semiotisches Modell.¹⁴ Auch bei Handke ist Amerika nicht nur der Schauplatz der Reise, sondern auch ein ästhetischer Reflexionsraum. Handke selbst drückte sich in einem Interview mit Hellmuth Karasek 1972 in diesem Sinne aus, als er sagte, er kenne Amerika eigentlich nur aus Signalen.¹⁵

Für Simons ist Amerika eine Textkonstruktion, ein Topos und als solcher äußerst ambivalent. In etlichen Texten verliert er auch jede Referentialität. Seine Zeichenhaftigkeit ist entlang einer horizontalen Achse als metonymische Verschiebung, auf der vertikalen Achse als eine metaphorische Überformung zu lesen. Als Beispiele aus dem 19. Jahrhundert dienen Charles Sealsfield bzw. sein *Cajütenbuch*, das die Reise nach wie auch die Reise durch Amerika als ein beinahe endloses Aufschieben der Ankunft versteht, an deren Ende eine Art Selbst-Entdeckung des Reisenden steht, und de Tocqueville, der bei seiner Ankunft in New York bei der Ansicht der Fassaden am East River enttäuscht feststellt, dass diese nur gemalt sind.¹⁶ Die Enttäuschung wiederholt sich, als de Tocqueville im Westen amerikanische Ureinwohner besucht, aber das Ursprüngliche und Authentische auch dort nicht findet, denn die „Indianer“ tragen europäische Kleider (was selbst die traditionelle Feder oder die Muschelkette als Zitate erscheinen lässt).¹⁷

14 Simons, Oliver: „Amerika gibt es nicht“ – On the semiotics of literary America in the twentieth century. Trans. by Daniel Bowles. *German Quarterly* 2009, 82(2), S. 196-211.

15 Karasek, Hellmuth: Ohne zu verallgemeinern. Ein Gespräch mit Peter Handke. In: Scharang Michael (Hg.): Über Peter Handke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 85-89.

16 Tocqueville, Alexis de: Über die Demokratie in Amerika. Ausgewählt und hg. von Jacob P. Mayer. Stuttgart: Reclam 1986, S. 41.

17 „Put differently and more succinctly, this description bears witness to the contrary play of two axes of orientation, the horizontal and the vertical, both of which refer in their own way to different forms of signs: the nearly unending ride across the sea of prairie as metonymic displacement, the tree in the desert, on the other hand, as a semantic, metaphoric marker“ (Simons 2009, S. 206) – „the signs found by de Tocqueville had lost their anchoring, no longer referring to anything authentic, only to signs“ (ebd., S. 205).

In de Tocquevilles Auslegung, so Simons, verkörpern die Fassaden der Häuser am East River nicht jene aristokratischen Ideale, die sie nachahmen, sondern zitieren diese lediglich und ersetzen folglich durch die Nachahmung das Original durch austauschbare Zeichen. Gerade dieses Modell macht die demokratische Ordnung Amerikas so unbrauchbar für das Sujet der Selbstfindung des Subjekts.¹⁸ Für Simons ist Kafkas *Verschollene* daher ein Schlüsseltext, der einerseits auf eine Vielzahl von Texten Bezug nimmt, andererseits von einer ganzen Reihe späterer Texte zitiert wird, gerade weil in der Geschichte von Karl Roßmann die Orientierung am Bildungsroman nicht aufgeht.¹⁹ Bemerkenswerterweise geht Simons auf Handkes Amerika-Erzählung nicht ein, vielleicht auch weil der *Kurze Brief* bei all seiner Zitierfreudigkeit direkte Verweise auf Kafka vermeidet.

Der Zusammenhang von Bildungsroman und Reise wird hier stattdessen durch die Lektüre von Gottfried Kellers Roman *Der grüne Heinrich* hergestellt.²⁰ Dieser dient als Modell der Ich-Findung und wird während der Reise als Parallel- und gelegentlich als Gegengeschichte zur eigenen gelesen, mit zahlreichen konkreten Anknüpfungspunkten²¹ und ebenso konkreten Reflexionen auf den historischen Abstand zu diesen. Hervorzuheben ist vor allem jene mit dem Bildungsroman verknüpfte Vorstellung, derzufolge das Nacheinander des Weges auch eine Entwicklung oder sogar eine Vervollkommnung bedeutet.²² Der Abstand zu dieser Vorstellung wird bei Handke (ähnlich wie bei Kafka) durch das semiotische System „Amerika“ ausgemessen. Dabei nimmt Handke zwar auf verschiedene gängige Amerika-Topoi Bezug, konfiguriert sie aber in seiner, nur ihm eigenen Manier und konstruiert hierbei einen Text-Kontinent, den er im schon vorher zitierten Karasek-Interview als das schlechthin Fremde apostrophiert: „Amerika ist das Einzige, von dem man heutzutage sagen kann, es sei die Fremde, es sei die andere Welt.“²³

Der fremde Blick ist in Handkes *Kurzem Brief* durch die europäische Herkunft des Reisenden bestimmt. Zugleich oder gerade auch deshalb ist für ihn die Reise durch Amerika wie eine Modellierung des Wunsches: ein anderer zu werden. Diese Transponierung des Räumlichen in ein Zeitliches klingt schon in der Amerika-Darstellung de Tocquevilles an, als er dieses Amerika nicht einfach als einen Gegenpol zu Europa

18 Ebd.

19 Ebd., S. 206.

20 In den Motti durch Karl Philipp Moritz's *Anton Reiser* ergänzt.

21 Vgl. hierzu Schneider, Michael: Das Innenleben des „grünen Handke“. In: Scharang 1972, S. 95-100.

22 „Du glaubst, mit einer Figur aus einer anderen Zeit diese Zeit wiederholen zu können, so gemächlich wie er nach und nach erleben und von Erlebnis zu Erlebnis immer nur klüger werden und am Schluß deiner Geschichte fertig und vollkommen sein zu können.“ (DBA 142)

23 Karasek 1972, S. 87. Bemerkenswerterweise dient Handke für Simons nicht als Beleg.

auffasste, sondern auch als dessen Zukunft.²⁴ Auch bei Handke vollzieht sich die Reise nicht lediglich im Raum, sondern auch in der Zeit. Dies wird dem Leser etwa in der Szene nahegelegt, in der Claire, die zeitweilige Begleiterin des Reisenden zu diesem sagt: „Ich habe kein Amerika, wo ich hinfahren kann wie du [...]. Du bist hierhergekommen wie mit einer Zeitmaschine, nicht um den Ort zu wechseln, sondern um in die Zukunft zu fahren.“ (DBA 80)

Das Zukünftige ist bei Handke auf das Engste mit dem Vergangenen verbunden. Als das eigentliche Ziel der Reise wird der Wunsch angegeben, das Entsetzen zu überwinden, das am Anfang des Buches als Grunderlebnis bezeichnet wird.²⁵ Denn: „So weit ich mich erinnern kann, bin ich wie geboren für Entsetzen und Erschrecken gewesen.“ (DBA 9) Allerdings haben das Entsetzen amerikanische Bomber am Ende des Zweiten Weltkrieges hinterlassen, wodurch die ambivalente Besetzung Amerikas als Ort des Entsetzens und der Befreiung vorgegeben oder zumindest angedeutet ist: „Holzscheite lagen weit verstreut, still von der Sonne beschienen, draußen im Hof, nachdem ich vor den amerikanischen Bombern ins Haus getragen worden war.“ (DBA 9)

Solche Doppelbesetzungen des Modells Amerika beschränken sich allerdings nicht nur auf die Erinnerungen und die Sehnsüchte des Reisenden, sondern sie haben durchaus System. Denn in diesem Text-Raum sind Verfahren der Isolierung und der Neukonfigurierung gleichzeitig präsent.

3. Konfigurationen von Wort und Bild

Im Gegensatz zur Geschichte des *Grünen Heinrichs* zeichnen sich die Bilder, Geräusche und musikalischen Zitate der Reise im *Kurzen Brief zum langen Abschied* nicht durch Kohärenz aus. Sie fungieren jeweils als eine elementare Sprache der Wahrnehmung, die sich oft gerade durch ihre Widersprüchlichkeit auszeichnet. Gerade weil sie sich nicht zusammenfügen, erscheinen sie als „nur Bilder“, wie sie der Ich-Erzähler bezeichnet, ohne Kontexte und Verknüpfungen, ohne Geschichte. Als solche Zitate erscheinen auch die „Tankstellen, gelbe Taxis, Autokinos, Reklametafeln, Highways“. (DBA 81)

Die Verwendung dieser Bilder fügt sich in Handkes längerem Experimentieren mit Schreibweisen, bei denen der Film als Modell dient bzw. mit Filmen, in denen der Text eine wichtige Rolle spielt. Den Erzähltexten dieser Zeit folgen Filme, die er mit Wim

24 Tocqueville 1986, S. 204f.

25 „Ob ich mich schon verändert habe?“ (DBA 17); „Das Bedürfniss, anders zu werden als ich war, wurde plötzlich leibhaftig, wie ein Trieb.“ (DBA 17); „Mein Leben bis jetzt, das durfte noch nicht alles sein.“ (DBA 25) etc.

Wenders drehte.²⁶ Doch die Reise durch Amerika und das Genre Roadmovie haben Handke und Wim Wenders auch schon vor dem Entstehen des *Kurzen Briefes* beschäftigt. Dem Buch ging 1969 ein 13-minütiger Film voraus: *3 amerikanische LPs* war der erste Film, den Handke mit Wim Wenders zusammen gemacht hat. Dies ist ein Roadmovie ganz eigenen Zuschnitts, an dessen Anfang eine Stimme aus dem Off²⁷ Folgendes sagt: „Man müsste Filme machen können über Amerika, die nur aus Totalen bestehen. In der Musik gibt's das ja schon. Also in der amerikanischen Musik.“ Doch wer Klischees der Roadmovies erwarten würde, der wird enttäuscht: In *3 amerikanische LPs* werden der Musik zwar Bilder von Autofahrten unterlegt, aber diese sind in Deutschland in den Wastelands von München aufgenommen worden. Der Film zeigt zunächst Schallplattencovers von drei amerikanischen Gruppen und leitet das Thema von Bild und Musik ein, ohne dabei Musik zu spielen, dann folgt ein Song aus Van Morrisons *Astral Weeks* und es wird eine junge Frau gezeigt, die von oben auf Plattenbauten und parkende Autos schaut, die Einstellungsgröße ist aber keine Totale und auch die Landschaft ist keine amerikanische. Der Film zeigt einen Raum und erkundet diesen. Doch Bild, Musik und Text vermitteln verschiedene Botschaften.

Martin Brady und Joanne Leal, die der Zusammenarbeit von Handke und Wenders ein Buch gewidmet haben, nennen diese Art der poetischen Neukonfigurierung verschiedener filmischer Elemente (wie Wort, Bild und Ton) Rekomposition und meinen damit eine Art Übersetzung. Durch diese nutzt der Film die Möglichkeit, die in der Unterschiedlichkeit seiner Signifikanten liegt.²⁸ Die Rekomposition der Elemente, die poetische Nutzung ihrer widersprüchlichen Zusammenführung, ist durchaus auch dem *Kurzen Brief* eigen.

Den Aufzeichnungen ist eine Mikrostruktur eigen, die jede Handlung in eine Reihe von Teilabläufen zerlegt und zugleich mit einer Reihe von Wahrnehmungen verbindet. Die Elemente werden durch das handelnde und beobachtende Ich aufeinander bezogen. Dies fungiert als eine Art Medium, beobachtet die Welt um sich, zugleich beobachtet er aber auch sich selbst und die Art wie er Dinge beschreibt: „allmählich begann ich mir zuzuschauen, wie ich einschlief“ (DBA 51) – heißt es etwa über die Nacht im Hotel in New York.

Die Reflexion auf sich, auf die eigene Wahrnehmung wie auch auf die eigene Art Bedeutungen zu produzieren, sorgt dafür, dass man die Reise als einen kontinuierlichen Ablauf wahrnimmt. Das Wahrnehmen wird durch Unterbrechungen, Parallelen und wie-

26 Zu diesen gehört etwa *Falsche Bewegung*, Regie: Wim Wenders, Drehbuch: Handke 1975 (Teil von Wenders Roadmovie-Trilogie).

27 Die von Wim Wenders.

28 Brady, Martin / Leal, Joanne: Wim Wenders and Peter Handke: Collaboration, Adaptation, Rekomposition. Amsterdam: Brill Academic Publishers 2011, S. 24.

derkehrende Motive rhythmisiert und organisiert. Das Registrieren des Reiseverlaufes und der von ihm hervorgerufenen Gefühle wird zudem auch noch von Erinnerungen an die eigene Kindheit und an Judith unterbrochen (oder ergänzt), die zu den Wahrnehmungen und Lektüren in Amerika oft querliegen.

Wiederkehrende Momente des Reiseverlaufs sind plötzliche Schrecken wie auch Augenblicke der Auflösung, aber auch bestimmte Bilder (Motive) wie Straßenbeleuchtung in der Dämmerung (DBA 14, 19) oder Sirenen in New York (DBA 45f.). Die Reise verbindet Wahrnehmungen der unmittelbaren wie der entfernteren Umgebung, Lektüre und Erinnerung, und das Aufeinandertreffen verschiedener Wahrnehmungsspuren konstruiert die Textur einer Reise, die nicht mit dem Zurücklegen von Entfernungen gleichgesetzt wird. Die entferntere Umgebung dringt oft in Form von Lauten und Geräuschen in die unmittelbare Wahrnehmung ein („Knallen und Kracken“ – DBA 17, Sirenen in New York „vor dem Theater fuhr ein Polizeiauto durch diese Gedanken...“ DBA 45f.).

Gelegentlich vermengen sich Bilder des Inneren und des Äußeren und markieren besondere, erfüllte Augenblicke, sie ersetzen gleichsam jene großen panoramatischen Ausblicke, die in konventionellen Reisebeschreibungen die Beschreibung einer Strecke abrunden. Es heißt etwa von New York: „Im Kopf [...] fing etwas an, sich hin und her zu bewegen, in einem ähnlichen Rhythmus, in dem ich den ganzen Tag mich durch New York bewegt hatte. Einmal stockte es, dann lief es lange Zeit geradeaus, dann fing es sich zu krümmen an, kreiste eine Zeitlang und legte sich schließlich. Es war weder eine Vorstellung noch ein Ton, nur ein Rhythmus, der ab und zu beides vortäuschte. Erst jetzt fing ich an, die Stadt, die ich vorher fast übersehen hatte, in mir wahrzunehmen.“ (DBA 469) Die danach folgende Schilderung geht von einer Beschreibung der Häuser in Form von „Schwingungen“, „Stocken“, „Verknotungen“ und den „Rucken“, „die sie in mir zurückgelassen hatten“, in eine von New York über. Diese wird zu einer (unermesslichen) Naturlandschaft, einem „Strombett unter einem stillen überschwemmten Gebiet“, zu „ruckhaft sich noch immer weiter entfernende[n] Horizontfluchtpunkte[n]“, zu einem „sanfte[n] Naturschauspiel“, zu einer „Landschaft [...] in der man sah, so weit das Auge reichte. Ich bekam Lust, mich hineinzulegen und darin ein Buch zu lesen.“ (DBA 46f.) Diese Augenblicke bilden zugleich Kontrapunkte zu den Momenten einer auffallenden Kommunikationslosigkeit oder auch eines Fehlverhaltens, die im Reiseverlauf immer wieder beschrieben werden.

4. Reale und mythische Topographien

Wie das Modell Amerika ist auch der beschriebene Raum mehrfach besetzt. Er ist einerseits die endlose, immergleiche Ferne der Autofahrten, andererseits aber ein durch Einschreibungen markierter Raum von Geschichten. Die leere Fläche der Landschaft korreliert mit ihrer fehlenden Tiefe, in ihr ist nichts geborgen oder verborgen, alles liegt auf der Oberfläche. Es treten dem Reisenden entsprechend überall Schrift, „riesige Bilder“ (DBA 28), oder von Abbildungen bekannte Gegenstände entgegen. In Tuscon, Arizona, etwa „die Agaven von dem Etikett der Tequilaflasche in Providence“. (DBA 156) Dadurch vermittelt der Text aber auch den Eindruck, dass die Agaven auf dem Etikett der Tequilaflasche „real“ sind, während die Agaven in Tuscon, Arizona, lediglich Hinweise auf die Tequilaflaschenetiketten sind und gerade diese Logik der Zeichen macht den Unterschied zu dem europäischen System der Bedeutungen augenfällig.²⁹

Entsprechend wird hier die endlos sich hinziehende Weite der Reise nicht als eine sich beinahe endlos hinausgezögerte Ankunft am ersehnten Ziel geschildert, sondern als pure Langeweile: „Ich spürte eine Unlust bei unserer Bewegung, ein Gefühl, als seien wir mit laufendem Motor stehengeblieben...“ (DBA 93) – heißt es über die Fahrt irgendwo „in der immergleichen Landschaft“ zwischen Ohio und Indiana oder mit der lokalen Bezeichnung zwischen Buckeye State und Hoosier State über den Überdruß des Reisenden – zu reisen.³⁰ Am Ende der Reise gibt es auch keinen Endpunkt, der stille Ozean, auf den ersten Blick noch eine „steif aufragende Felswand“, liegt hernach wie zuvor die Ebene flach und endlos vor dem Reisenden „so leer, daß ich mir davon aufgefressen vorkam.“ (DBA 184)

Doch ist die leere Fläche der Landschaft, die sich dem Reisenden in Amerika eröffnet, nicht nur durch Orte des Übergangs, durch die endlose Verschiebung des Horizonts, nicht nur als endlose Straße charakterisiert, sondern auch durch symbolische Einschreibungen, die sich aus dem Charakter der Reise als persönliche Geschichte ergeben.

Diese der Erzählung unterlegte Doppelbödigkeit wird im Gespräch mit dem amerikanischen Regisseur John Ford zum Schluss der Erzählung auf den Punkt gebracht. Er fordert seine beiden Besucher Judith und den Ich-Erzähler auf, ihre Reise als Geschichte zu erzählen:

²⁹ Vgl. Simons 2009, S. 13.

³⁰ „Dann überholten wir zwar immer mehr Autos mit der Bezeichnung Hoosier State an den Schildern, und in Indiana fielen mir auch endlich die ersten trockenen Flechten von der Hose, aber ich wurde nur noch immer ungeduldiger, fing an, die Meilensteine zu zählen. die noch zwischen uns und Indianapolis lagen, denn sie waren jetzt das einzige, was sich in der immergleichen Landschaft veränderte, und atmete unwillkürlich im Rhythmus ihrer Abstände voneinander, bis mir der Kopf wehtat. Ich war es überdrüssig, daß man es immer nötig hatte Entfernungen zurückzulegen, wenn man woanders sein wollte.“ (DBA 93)

„Erzählt nun euere Geschichte!“ Und Judith erzählte, wie wir hierher nach Amerika gekommen waren, wie sie mich verfolgt hatte, wie sie mich beraubt hatte und mich umbringen wollte, und wie wir – heißt es weiter – nun endlich bereit waren, friedlich auseinanderzugehen. Als sie mit unserer Geschichte fertig war, lachte John Ford still, übers ganze Gesicht. „Ach Gott!“ sagte er auf deutsch. Er wurde ernst und drehte sich zu Judith hin. „Und das ist alles wahr?“ fragte er auf englisch. „Nichts an der Geschichte ist erfunden?“ „Ja“, sagte Judith, „das ist alles passiert“. (DBA 195)

Die, wie es zweimal wiederholt wird: *Geschichte* übersetzt jenen langen Vorgang, der in Form einer Reise erzählt wurde, als die Geschichte einer Trennung. Sie misst dabei auch die Entfernung von zwei möglichen (fundamental verschiedenen) Interpretationsmustern der Reiseerzählung aus: Nämlich als Schilderung von aufeinanderfolgenden Wahrnehmungen eines Reiseverlaufs und als Erzählung einer als Ortswechsel, Schwellen- oder Grenzüberschreitung in Szene gesetzten Geschichte, Verwandlung oder Veränderung.

Auch aus dem endlosen Raum der Amerika-Reise ragen einige semantisch aufgeladene Orte heraus. So etwa wird dem in Saint Louis lebenden „Liebespaar“ die (Orts)bezeichnung El dorado verpasst – da „[mit] diesen Zuschreibungen [...] sie sich eine Art Verfassung gegeben [hatten], mit der sie die Legende von El dorado, dem von außen unzugänglichen, im Innern völlig sich selbst versorgenden Staat, täuschend nachahmen konnten.“ (DBA 113f.) Der Ort, wo Judith und der Ich-Erzähler sich wiedersehen und wo zwischen ihnen alles aus ist, heißt Twin Rocks. Doch ist hier nicht nur die Bezeichnung (und Form) analog zu der Relation, sondern auch ihre Situierung auf der anderen Seite des durchquerten Kontinents, wo es kein Weiter mehr gibt. Eine filmische Entsprechung ist Promontory Point, der Ort, wo sich zwei im Prinzip in die unendliche Weite gerichtete Eisenbahnschienen beim Bau der transkontinentalen Eisenbahn im amerikanischen Westen begegnen. Es muss auch hier der Western, konkret John Fords *The Iron Horse*, herhalten, um den bedeutungsvollen Ort der amerikanischen Geschichte mit persönlichen Bedeutungen aufzuladen. Denn darin wird das Zusammenführen der Schienen von Ost und West mit der Begegnung eines Paares parallelgeführt, bis schließlich „die beiden Bahnlinien in Promontory Point im Staate Utah zusammen[trafen], und der Direktor [...] einen goldenen Nagel in die letzte Schwelle [schlug].“ (DBA 100)

Diese durch bestimmte Geschichten semantisierte Markierungspunkte in der Landschaft (wie Twin Rocks oder Promontory Point) und die endlose Weite der Fahrt sind zwei fundamental verschiedene Modelle und gerade das Inkongruente an ihnen ist für die Poetik der Erzählung von Bedeutung. Diese amalgamiert im Gegensatz etwa zum Bildungsroman des 19. Jahrhunderts Modelle wie Reisebeschreibung und Lebensgeschichte nicht, stellt keine Kohärenz her, sondern deutet die Reise durch Amerika durch verschiedene oft gar nicht zu einander passenden Parallelen bzw. Spiegelungen aus.

Selbst jene Ding- und Songzitate, die Handkes *Kurzen Brief* mit den Topoi des

Roadmovie verknüpfen, verflechten sich mit der Vorstellung und dem „Wunsch nach Veränderung“ doch oft auf paradoxe Weise. Beim Hören des Liedes *Sitting On The Dock Of The Bay* von Otis Redding denkt der Ich-Erzähler: „Es würde mir gelingen, vieles anders zu machen.“ (DBA 19) In Wahrheit endet aber Reddings Lied, das die Reise eines Schwarzen aus Georgia nach San Francisco erzählt, so: „Looks like nothing’s gonna change / Everything still remains the same.“³¹

Der *Kurze Brief*, der nach der Durchquerung des amerikanischen Kontinents in einem Garten endet, in dem alles ruhig war, „ohne Bewegung“, verwendet Sprachbilder ebenso wie Töne, Zitate und Geräusche. Statt der experimentellen Sprachkritik der frühen Werke sind es gerade ihre widersprüchlichen Konfigurationen, das Aufzeigen ihrer Vermitteltheit, die in dieser neuen Wendung der handkeschen Poetik mit sprachmystischen Augenblickserlebnissen aufwarten.³²

31 „I left my home in Georgia / Headed for the ‘Frisco bay / Cause I’ve had nothing to live for / And looks like nothin’s gonna come my way.“ (DBA 19).

32 Alexander Honolds ungemein differenzierte Analyse des *Kurzen Briefes* geht im Gegensatz zu meinen Ausführungen nicht von einem grundsätzlichen Zitatcharakter der amerikanischen Bilder aus, sondern zeichnet die Struktur des Romans und die allmähliche Verfertigung seines Reiseraumes durch die eingehende Interpretation seiner Bilder und Hinweise nach und erfasst in der Folge auch teils ganz andere Textmuster. Vgl. Honold, Alexander: *Der Erd-Erzähler*. Peter Handkes Poetik der Orte, Räume und Landschaften. Stuttgart: Metzler 2017, S. 64-105.

Der Text als Grabschrift oder als Ort der Auferstehung?

Peter Handkes *Wunschloses Unglück*

In *Wunschloses Unglück* (1972) hat Peter Handke die Grenzen des Darstellbaren über den Schmerzpunkt hinaus erweitert. Ausgelöst durch den Freitod der Mutter wird im Text ihre Biographie, abwechselnd mit einem Gegenstrom sprachskeptischer Reflexionen, erzählt. Somit erfüllt Handkes Erzählung die Maxime Elias Canettis, dass die Literatur den Tod bekämpfen und das Leben feiern soll.

Das Schreiben vom Tode in *Wunschloses Unglück* nähert sich Walter Benjamins Prinzipien des Erzählens, das durch den Tod ausgelöst bzw. legitimiert wird. Benjamin setzt in seinem Aufsatz *Der Erzähler* das epische Verfahren des Erzählens mit dem Tod in Verbindung. Das Erzählen diene als soziokulturelle Praxis seit jeher zur Bannung des Todes, es wurde sogar durch den Tod ausgelöst und auch legitimiert. Das gelebte Leben sei „der Stoff, aus dem die Geschichten werden“, am „Ursprung des Erzählten steht diese Autorität [des Todes]“.¹

Zum Auslöser dieser Erzählung wurde für Peter Handke der Freitod seiner Mutter. Im Vordergrund seines Interesses steht außerdem die Frage der adäquaten, künstlerischen Verarbeitung dieses Themas.

Der Text besteht aus zwei Erzählebenen: der chronologisch erzählten Biographie der Mutter von ihrer Geburt bis zu ihrem Freitod und den Reflexionen über die Unzulänglichkeit der Sprache, diesmal zur Vermittlung der individuellen schmerzlichen Erfahrung. Auf der narrativen Ebene versucht der homodiegetische bzw. autodiegetische Erzähler das Leben der Mutter möglichst genau und ‚objektiv‘ zu beschreiben, in seiner Determinierung durch soziale Verhältnisse und (Verhaltens)normen.

1 Benjamin, Walter: *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*. In: Ders.: *Aufsätze, Essays, Vorträge. Gesammelte Schriften*, Band II.2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 1991, S. 438-465, hier S. 449-450.

2 Hajo Steinert verwendet hier den Begriff ‚Anti-Biographie‘, denn „Peter Handke benutzt in seiner Erzählung Formmerkmale der Gattung Biographie nur als Folie, um dahinter die Negation des Genres deutlich zu machen, d.h. es als irrelevant zu erklären für die Annäherung an einen Menschen, dessen Lebenslauf schon von vornherein geregelt ist.“ Steinert, Hajo: *Das Schreiben über den Tod. Von Thomas Bernhards *Verstörung* zur Erzählprosa der siebziger Jahre*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1984, S. 188.

Ich vergleiche also den allgemeinen Formelvorrat für die Biographie eines Frauenlebens satzweise mit dem besonderen Leben meiner Mutter; aus den Übereinstimmungen und Widersprüchlichkeiten ergibt sich dann die eigentliche Schreibtätigkeit.³

Auf der anderen Ebene – jener der poetologischen Reflexionen des schreibenden Sohnes – macht er auf die Unmöglichkeit dieses Vorhabens aufgrund der Unvollkommenheit der Sprache und des Ausmaßes der eigenen Betroffenheit aufmerksam, da er „in einem Spannungsfeld zwischen den Polen Authentizität und Fiktionalität“⁴ erzählt.

Die Biographie der Mutter, erzähltechnisch ausgelöst und beendet durch ihren Tod, und die Erzählreflexionen wechseln aneinander ab, wobei die Grenzen zwischen beiden Erzählweisen teilweise verwischt werden (vgl. etwa die Textstelle über die Arbeit als Fest in der Zeit des Nationalsozialismus, WU 23-24). Am Ende der Erzählung kommt es zur Verschmelzung beider Ebenen, der Sohn und der Berichterstatter/Schriftsteller werden zu einer Person, die den Selbstmord der Mutter und die Gründe, die zu ihm geführt haben, nicht überwunden hat und auch deswegen überzeugt ist, darüber nicht genau schreiben zu können.

Doch dieses Nicht-Überwunden-Haben bedeutet auch nicht durch Erinnern zur Vergangenheit gemacht: Der Tod einer nahen Person stellt hier nicht nur eine schmerzliche Erfahrung, sondern auch eine Herausforderung des Künstlers⁵ dar. Dabei wird die Sprache „zur primären Hoffnungsinstanz in der Konfrontation mit dem Todesproblem“⁶, das Konzept der Schrift weist den Charakter eines therapeutischen Versuchs auf.

Es ist inzwischen fast sieben Wochen her, seit meine Mutter tot ist, und ich möchte mich an die Arbeit machen, bevor das Bedürfnis, über sie zu schreiben, das bei der Beerdigung so stark war, sich in die stumpfsinnige Sprachlosigkeit zurückverwandelt, mit der ich auf die Nachricht von dem Selbstmord reagierte. (WU 7)

3 Handke, Peter: *Wunschloses Unglück*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 1974, S. 45-46. Im Folgenden wird die Erzählung mit der Sigle WU und der entsprechenden Seitenzahl im laufenden Text zitiert. Helmut Schmiedt schreibt in diesem Zusammenhang dem Prinzip der Wiederholung eine textkonstitutive Rolle zu: „Das Vorhandene und Vorgegebene, das zu Repetition und Bestätigung nötigt und dabei destruktiv wirkt: an ihm leiden der Erzähler in seiner Rolle als Erzähler und die Mutter als Hauptfigur der Erzählung.“ Schmiedt, Helmut: Analytiker und Prophet. Die Wiederholung in Peter Handkes Prosatexten *Wunschloses Unglück* und *Die Wiederholung*. In: *Text + Kritik* 24 (1989): Peter Handke, S. 82-91, hier S. 83.

4 Pütz, Peter: Peter Handke. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 1982, S. 55.

5 „Die besondere Qualität des Privaten wird im gegebenen Fall noch dadurch gesteigert, daß der Autor in einem Grade von ihm affiziert ist, daß das Maß seines Schreckens ihn zunächst sprachlos sein läßt. Eben diese Momente äußerster Sprachlosigkeit und das Bedürfnis, sie zu formulieren, bilden das Motiv seines Schreibens.“ Heintz, Günter: Peter Handke. München: R. Oldenbourg 1974, S. 61.

6 Steinert 1984, S. 201.

Der Todeserfahrung wird ein Grenzwert zugesprochen, „denn man braucht das Gefühl, daß das, was man gerade erlebt, unverständlich und nicht mitteilbar ist: nur so kommt einem das Entsetzen sinnvoll und wirklich vor“. (WU 8) Das Schreiben, das dem Leben oder wenigstens dem Tod der Mutter eine Individualität verschaffen und somit ihre Identitätssuche bestätigen will, wird zugleich als ‚Töten der Materie‘⁷ aufgefasst.

Seit ich übrigens zu schreiben angefangen habe, scheinen mir diese Zustände, wahrscheinlich gerade dadurch, daß ich sie möglichst genau zu beschreiben versuche, entrückt und vergangen zu sein. Indem ich sie beschreibe, fange ich schon an, mich an sie zu erinnern, als an eine abgeschlossene Periode meines Lebens (WU 9f.).

Solche Textstellen am Anfang der Erzählung rücken *Wunschloses Unglück* in die Nähe einer ‚identitätsstiftenden Grabschrift‘ nach Jan Assmann.⁸ Auch Christian L. Hart Nibbrig untersucht das Schreiben vom Tod aus der Sicht des Poststrukturalismus und spricht vom „Grabschriftcharakter der Schrift“, der sich „in der Schrift auf Gräbern, indem sie löscht, was sie aufbewahrt“, potenziert.⁹

Diese Absicht, durch Erinnern und Schreiben das Leben der Mutter in die Vergangenheit zu rücken, soll zugleich genügend Abstand von ihrem Tod garantieren. Um seinen Schmerz zu verdrängen, will der Ich-Erzähler zunächst seine Subjektivität unterdrücken: „Ich beschäftige mich literarisch, wie auch sonst, veräußerlicht und versachlicht zu einer Erinnerungs- und Formulermaschine.“ (WU 10) Während des Schreibprozesses versucht er jedoch bei der Suche nach adäquaten Ausdrucksmitteln das Gleichgewicht zwischen der objektiven Berichterstattung und der individuellen, poetischen Darstellungsweise aufrechtzuerhalten.

„Zwischen der Scylla der bloßen Nacherzählung und der Charybdis des Verschwindens der einmaligen Person in poetischen Sätzen“¹⁰ schildert der Verfasser die Biographie seiner Mutter als einen an den Regeln der Gesellschaft gescheiterten Prozess der Individualisierung. In der österreichischen Provinz in Kärnten, wo noch die Verhältnisse des 19. Jahrhunderts herrschten, als Frau aufgewachsen zu sein, bedeutete eine Determinierung für ihr ganzes Leben: „Als Frau in diese Umstände geboren zu werden, ist von

7 Dieser Begriff geht auf Elisabeth Bronfen zurück. Die führende Kulturwissenschaftlerin erklärt die semiotische Affinität zwischen Text und Körper wie folgt: „Der Künstler tötet Materie und Erfahrung, indem er sie in Kunst umsetzt, denn die Vergänglichkeit des Körpers und die zeitliche Erfahrung kann dem Tod nur entkommen, indem sie in die Unsterblichkeit der künstlerischen Form hineinstirbt. Nicht grundlos sind die Wörter Textsammlung und Leichnam etymologisch mit dem Wort *corpus* verknüpft.“ Bronfen, Elisabeth: Die schöne Leiche. Berlin / Augsburg: Goldmann 1992, S. 378.

8 Assmann hat seine Theorie von den ersten Schriftdenkmälern als Garanten der ‚prospektiven Erinnerung‘ abgeleitet: Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: C. H. Beck 1992, S. 169, vgl. auch S. 61-62.

9 Hart Nibbrig, Christian L.: Ästhetik des Todes. Frankfurt am Main: Insel 1995, S. 178.

10 Heintz 1974, S. 64.

vornherein schon tödlich gewesen.“ (WU 17) Ungeachtet ihrer Begabung und persönlicher Wünsche war für sie nur die Rolle der Hausfrau bestimmt; sie versucht sich zuerst damit abzufinden, indem sie denkt, in der Zeit des Nationalsozialismus ihren Anspruch an Individualität im Gemeinschaftssinn und im Gefühl der Zugehörigkeit aufgelöst zu haben. Später, in der Nachkriegszeit in Berlin, versucht sie sich hinter dem Typus der Bürgerin zu verstecken, um eigene Sorgen in der Allgemeinheit zu vergessen: „Zeitweise glückte das, und alles Persönliche verlor sich ins Typische.“ (WU 42)

Nach der Rückkehr in die österreichische Provinz wird ihr bewusst, dass sie sich ihr Leben ohne den Haushalt hätte vorstellen können. Indem sie sich aus der normativen gesellschaftlichen Ordnung ausgliedert, verliert sie allerdings die Sicherheit der geplanten Zukunft. Die dortigen „Trostrfetsche“ im geregelten Alltag und in der Religion bieten ihr keinen Rückhalt: „Der Weltschmerz der katholischen Religion war ihr fremd, sie glaubte nur an ein diesseitiges Glück“ (WU 53). Da sie jedoch ihren Mann nie geliebt hat, wird für sie auch die Ehe zum Alltagsritual. Als ihr durch Lektüre bewusst wird, dass sie glücklich hätte leben können, erkennt sie ihre Einsamkeit. Ihre Frustration manifestiert sich in einem Nervenzusammenbruch. Von der Zukunft kann sie keine Besserung erwarten, denn sie hat auch schon auf ihre Wünsche verzichtet. Diese Einsicht der äußersten existenziellen Not führt sie zu einer bedachten Tat – zum Freitod.

Handkes Ich-Erzähler macht diesen Selbstmord zum Fall: „Und ich schreibe die Geschichte meiner Mutter [...], weil ich diesen FREITOD geradeso wie irgendein außenstehender Interviewer, wenn auch auf andre Weise, zu einem Fall machen möchte.“ (WU 10-11) Bei diesem Fall, dieser Causa, wird die Kausalität des Scheiterns der Individualisierung als Folge der festgelegten Rollenverteilung in der Gesellschaft deutlich: „Das persönliche Schicksal, wenn es sich überhaupt jemals als etwas Eigenes entwickelt hatte, wurde bis auf Traumreste entpersönlicht und ausgezehrt in den Riten der Religion, des Brauchtums und der guten Sitten.“ (WU 51)

In *Wunschloses Unglück* wird der Tod als bewusste Entscheidung einer Frau, die sich gegen die Unmöglichkeit der eigenen Realisierung nicht anders wehren konnte, dargestellt.¹¹ Handke wandelte das Genre der Biographie in ein Erzählen über die verhinderte Individualisierung und versuchte auch dadurch erfolgreich, dem Tod als nicht nur literarischem Thema seine subjektive, individuelle, schmerzhaft und doch würdige Dimension zurückzugeben. Nachdem der Narrator seine Erzählung mit einem Zitat aus der Rubrik ‚Vermischtes‘ der Kärntner Zeitung angefangen hatte, in der der Tod seiner

11 Laut Günter Heintz ist der Verfasser bemüht, „das Besondere dieses einen Frauenlebens wie das Grundsätzliche weiblicher Existenz unter bestimmten historischen Bedingungen darzustellen. Denn – und insofern ist die Erzählung mehr, als der Erzähler in seinen theoretischen Verlautbarungen zu erkennen gibt – diese eine Frau ist nur zunächst Fall, um sich schließlich, im Selbstmord endend, vom Klischee einer zunächst geführten und vorgeführten Existenz zu befreien.“ Ebd., S. 64-65.

Mutter als Lektüre zum Kaffee serviert wurde, schrieb er dann gegen die oberflächliche Medialisierung und leichte Übersehbarkeit – also gegen die Mechanismen der Verdrängung – des Todes und erfüllte somit das sprachutopische Programm von Elias Canetti, nach dem Literatur den Tod bekämpfen soll, indem in den Texten das Leben der Menschen dargestellt und insofern gefeiert wird.¹² Indem er über den Selbstmord der Mutter als Folge der gesellschaftlich-historischen Gegebenheiten berichtete, schrieb er nicht gegen den Tod an, sondern gegen diese seine unnatürliche Art. In der Erzählung *Wunschloses Unglück* kommt in der Imagination des Erzählers auch ein anderes Bild des Todes vor.

Im Sommer war ich einmal im Zimmer meines Großvaters und schaute zum Fenster hinaus [...]. Auf einmal hatte ich ein bitterliches Gefühl für den Bewohner des Zimmers, und daß er bald sterben würde. Aber dieses Gefühl wurde dadurch gelindert, daß ich wußte, sein Tod würde ein ganz natürlicher sein. (WU 104f.)

Dieser natürliche¹³ Tod war für die Mutter nicht mehr möglich. Ihre Todesart war die einzig mögliche individuelle Tat, die einzige menschenwürdige Entscheidung ihres vorbestimmten Lebens in dem Augenblick, in dem sie eingesehen hatte, dass sie „in diesem ländlich-katholischen Sinnzusammenhang“ (WU 32) nicht nur chancenlos, sondern auch wunschlos war. Die Mutter hatte durch ihre sozial-historische Determinierung keine (andere) Möglichkeit der Selbstrealisierung gefunden. Ihre Tat ist ambivalent für ihren Sohn, dessen Gefühle zwischen Stolz (vgl. WU 94) und Verzweiflung „in sprachlosen Schrecksekunden“ und „Atemstocken“ (WU 47) schwanken, für die Lesenden, die Rührung und Erschrecken empfinden, als literarisches Thema durch seine äußerste Individualität und doch allgemeine Gültigkeit – jedoch, für die Mutter ist sie zur einzigen Möglichkeit der Selbstbehauptung geworden.

Obwohl der Erzähler beteuert, die Mutter ist durch seine Schreibfähigkeit zu keiner „beschwingten und in sich schwingenden, mehr und mehr heiteren Kunstfigur“ (WU 47) geworden, steht sie in der neueren österreichischen Literatur nicht allein. In ihrem Opferstatus ähnelt sie den Frauenfiguren Ingeborg Bachmanns und vor allem den jurt-

12 Canetti, Elias: *Über den Tod*. Mit einem Nachwort von Thomas Macho. München / Wien: Carl Hanser 2003, insbesondere S. 119-130. Thomas Macho führt aus, dass diese Strategie des Todfeindes durch den frühen Tod des eigenen Vaters geprägt wurde.

13 Der französische Kulturphilosoph Philippe Ariès hat in seiner epochalen Soziologie des Todes ausgeführt, wie die abendländische Leistungsgesellschaft im 20. Jahrhundert den Tod aus dem Leben verdrängt hat. Der Tod, der früher als natürlicher Bestandteil des Lebens aufgefasst wurde und dessen Schrecken durch verschiedene Rituale gemildert oder gezähmt wurden, wurde in die Krankenhäuser verbannt und ist insofern wild geworden. (Vgl. Ariès, Philippe: *Geschichte des Todes*. München: DTV 1995, insbesondere S. 785-789.) Im Motiv des Todes des Großvaters schildert eben Handke so einen natürlichen Tod. Verdrängt worden ist im Text das individuelle Leben der Mutter, deswegen ist ihr Tod für den Sohn ‚unnatürlich‘ und kann nicht ‚gezähmt‘ werden.

gen Selbstmördern Josef Winklers. Das ‚tödliche Österreich‘ bleibt in Handkes Erzählung patriarchalisch und katholisch-provinziell.

Die Komposition des Buches trägt dazu bei, dass sich Handkes Schreiben vom Tode durch eine Ambivalenz auszeichnet, indem es zwischen knapper¹⁴ und teilweise schockierender ‚Berichterstattung‘ (vgl. etwa die lakonischen Sätze über die Abtreibungen: WU 35, 45, 59) und emotional motivierter Sprachskepsis des betroffenen Sohnes oszilliert. Ähnlich wie Thomas Bernhards *Auslöschung* oder die Kärntner Romane Josef Winklers wurde hier das Schreiben durch den Tod ausgelöst. Durch die Intention seiner negativen ‚Beispielserzählung‘ steht Handke dem Benjaminschen Erzähler am nächsten, denn er will das abgeschlossene Leben seiner Mutter dem Vergessen entreißen und zugleich seine Erzählung an die Leserschaft richten, denn „nur die von meiner Mutter als einer möglicherweise einmaligen Hauptperson in einer vielleicht einzigartigen Geschichte ausdrücklich absehbenden Verallgemeinerungen können jemanden außer mich selber betreffen“ (WU 44).

Im Buch tauchen zwei Rituale zur ‚Zähmung des Todes‘¹⁵ auf: „Das Begräbnisritual entpersönlichte sie endgültig und erleichterte alle“ (WU 97), erst das Schreiben soll jedoch definitiv helfen, über die schmerzvolle Erfahrung des Todes hinwegzukommen: „Deswegen fingiert man die Ordentlichkeit eines üblichen Lebenslaufschemas [...] und hofft, dadurch der Schreckensseligkeit Herr zu werden.“ (WU 48) Auch dieser Versuch scheitert. Nicht nur die Mutter, sondern auch der Sohn scheinen den Tribut für Verzicht auf diverse ‚Trostfetische‘ zu zahlen, als dessen Rückseite sich der Horror des Todes zeigt. Denn erschließt sich der Sinn des Lebens erst vom Tode her¹⁶, konstituiert sich jener der Mutter erst und nur durch ihren Freitod. Diese erschütternde Zusammenfügung muss für den Sohn eine ungeheuerliche, buchstäblich unbeschreibliche Erkenntnis bleiben:

Noch immer wache ich in der Nacht manchmal schlagartig auf, wie von innen her mit einem ganz leichten Anstupfen aus dem Schlaf gestoßen, und erlebe, wie ich bei angehaltenem Atem vor Grausen von einer Sekunde zur andern leibhaftig verfaule. [...] In diesen Angststürmen wird man magnetisch wie ein verwesendes Vieh, und anders als im interesselosen Wohlgefallen, wo alle Gefühle frei miteinander spielen, bestürmt einen dann zwanghaft das interesselose, objektive Entsetzen. (WU 99)

14 Henning Falkenstein versteht Handkes beinahe gefühllose Sätze als eine Schreibtechnik, „die von Hemingway oft verwendet wurde: Je weniger Gefühle ausgesprochen werden, um so mehr werden sie im Leser hervorgerufen.“ Falkenstein, Henning: Peter Handke. Berlin: Colloquium 1979, S. 46.

15 Auch diesen Begriff verdanke ich Philippe Ariès. Vgl. Ariès 1995, S. 13.

16 Vgl. dazu Benjamin 1991, S. 456.

Die Fragmentalität¹⁷ der Sprache in den Schlusspassagen und die erinnerten ‚Zustände‘ (WU 48) zeugen davon, dass das ‚objektive Entsetzen‘ nicht gebannt wurde. Obwohl das Erzählen als Strategie der Bewältigung des Todes gescheitert ist, hat der Erzähler seine Kräfte am „Namenlosen“ (WU 47) gemessen und davon ein unverwechselbares Zeugnis hinterlassen. Und vor allem – indem er einer Konsumnotiz vom Selbstmord einer 42-jährigen Anna K. das erzählte Leben der Mutter gegenübergestellt hat, hat er seinem Text eine sprachutopische Dimension verliehen.

17 Vgl. dazu Sergio, Gunther: Peter Handke und die Sprache. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann 1979, insbesondere S. 77.

Welche Meister?

Zitat- und Montagekunst in *Die Lehre der Sainte-Victoire* von Peter Handke am Beispiel der *Briefe des Zurückgekehrten* von Hugo von Hofmannsthal

1. *Die Lehre der Sainte-Victoire* und die Montage

Die Lehre der Sainte-Victoire (1980), der zweite Teil der Tetralogie *Langsame Heimkehr* von Peter Handke, zu der auch das gleichnamige Werk *Langsame Heimkehr* (1979), genauso so wie *Kindergeschichte* (1981) und *Über die Dörfer* (1981) gehören, ist ein hybrides Buch, das vielen Genres angehört, ohne eines genau zu sein: Autobiographie, fiktive Autobiographie, Essay, Erzählung, Kunstbuch: „Zergliedert man Handkes Text in seine kleinsten Einheiten, in ein- bis fünfseitige Abschnitte, fällt einem sofort die Vielfalt von Gattungen dieser Abschnitte auf. Mehr noch, innerhalb der Abschnitte wechseln sich von Absatz zu Absatz die Gattungen ab“.¹ Darüber äußert sich der Ich-Erzähler mit einer metareflexiven Erklärung:

Meine Sache konnte nicht die rein im Sachgebiet die Bezüge suchende Abhandlung sein – mein Ideal waren seit je der sanfte Nachdruck und die begütigende Abfolge einer Erzählung.

Ja, ich wollte erzählen (und studierte mit Vergnügen die Abhandlungen). Denn schon oft hatte ich, lesend oder schreibend, die Wahrheit des Erzählens als Helligkeit erfahren [...]. Und außerdem wußte ich: Der Verstand vergißt; die Phantasie vergißt nie.²

Trotzdem ist die Kraft der essayistischen Form so stark in diesem Buch, dass Handke 1980 geplant hatte, *Die Lehre der Sainte-Victoire* als „Kern“ der Essaysammlung *Das Ende des Flanierens* (1980) aufzunehmen. Sein Verleger, Siegfried Unseld, stand diesem Vorschlag skeptisch gegenüber, sodass der Autor seine Meinung änderte und die Werke als getrennte Bände erschienen.³ Dadurch wurde *Die Lehre*

- 1 Roepstorff-Robiano, Philippe: Farbflecken und Textfetzen. Peter Handkes intermediale Verzauberung einer entzauberten Welt. In: *Studia Austriaca*, XXIII (2015), S. 125-148.
- 2 Handke, Peter: *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 99. Im Folgenden wird der Essay mit der Sigle DLS und der entsprechenden Seitenzahl im laufenden Text zitiert.
- 3 So Siegfried Unseld in seinem *Reisebericht Salzburg*, 5./6. April 1980. „Handke begründete diesen ungewöhnlichen Vorschlag unter anderem mit der inhaltlichen Nähe seiner Essays zu *Die Lehre der Sainte-Victoire*, wie Unseld berichtet: ‚Im übrigen kämen in der Erzählung Christian Wagner und Ludwig Hohl vor und auch Kafka, und insofern gehöre der Text zu diesen Essays‘“. Siehe Kepplinger-Prinz, Christoph: *Das Ende des Flanierens*. Entstehungskontext. In: Handkeonline: <https://handkeonline.onb.ac.at/node/1650> [21.06.2018].

zum zweiten Teil der Tetralogie, dem fiktionalen Charakter des Werks wird somit Rechnung getragen.

Die Vermischung von Genres, die *Die Lehre* aufweist, kann *in toto* im Sinne des kompositorischen Prinzips des Buchs verstanden werden, als weiterer Ausdruck der Technik der Montage, die das ganze Werk ausmacht. Die Narration entsteht durch Worte und Visionen, die aus einer enormen Verkettung von Blicken der Anderen stammen.⁴ Cézanne ist der Meister der Meister, aber auch Stifter, Goethe, der oft zitierte und nie mit Namen genannte Spinoza („der Philosoph“ – wobei hinter derselben Bezeichnung auch Derrida und Simone Weil stecken), John Ford, De Chirico, Max Ernst, Magritte, Hopper, Christian Wagner, Gustav Courbet, die nie erwähnten Hölderlin, Celan, Rilke, Heidegger, Merleau-Ponty, Benjamin, Ludwig Hohl, Dante und Petrarca, der Kunsthistoriker Kurt Badt, viele andere noch und der nie direkt zitierte Hugo von Hofmannsthal, wenn auch vor allem ein Werk – *Die Briefe des Zurückgekehrten* – ständig kontrafakturiert wird, eine Tatsache, auf die ich noch im Detail eingehen werde. Eine ganze Bibliothek und eine beeindruckende Gemäldegalerie tragen zu dieser literarisch-philosophischen Wiedergabe der Welt bei, sodass *Die Lehre der Sainte-Victoire* vieles von der enzyklopädischen Struktur des von Franco Moretti definierten Welt-Werkes („opera mondo“) hat, die epische Form der Moderne, die er anhand von Beispielen von *Faust* bis *Hundert Jahre Einsamkeit* analysiert.⁵

Dass *Die Lehre der Sainte-Victoire* ohnehin als Fortsetzung von *Langsame Heimkehr* zu verstehen ist, lässt Handke selber zu. Wenn *Langsame Heimkehr* inmitten der Schreibkrise des Autors entstanden ist, und diese Krise durch die Figur des Geologen Sorger restituiert wird, hat *Die Lehre der Sainte-Victoire* vor, die Überwindung der Krise dank der ‚Lehre‘ von Cézanne zu bezeugen. Es wäre jedenfalls falsch, diesen Umstand klinisch zu lesen, und nicht im Rahmen des Prozesses des Schreibens, zu dem eine unerschöpfliche und immer wiederkehrende „produktive Unruhe“ beiträgt. So Ingeborg Hoesterey: „Der Text ist weder eine Krankengeschichte noch eine Heilserzählung, sondern Schreiben über Schrift, ein komplexer Prozeß, der psychische Konflikte, Heilungen (kurzfristige) ja ‚Ausschweifungen‘ unter seinen mannigfachen Modalien subsumiert“.⁶

4 Für eine sorgfältige Untersuchung des Textes im Sinne der Mosaikkonstruktion per Zitaten vgl. Albes, Claudia: Erzählen – Argumentieren – Beschreiben: Zur Theorie und Interpretation moderner Prosatexte am Beispiel von Peter Handkes „Lehre der Sainte-Victoire“. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2013.

5 Vgl. Moretti, Franco: Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal *Faust* a *Cent'anni di solitudine*. Torino: Einaudi 1994. Diese interpretative Linie wäre an sich ganz im Einklang mit der Lektüre, die Hans Höller von der *Lehre der Sainte-Victoire* durchführt, die dieses Werk als moderne Form der Klassik durch die Wiederaufnahme der tradierten Klassik liest. Vgl. Höller, Hans: Eine ungewöhnliche Klassik nach 1945: Das Werk Peter Handkes. Berlin: Suhrkamp 2013.

6 Hoesterey, Ingeborg: Verschlungene Schriftzeichen. Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne/Postmoderne. Frankfurt am Main: Athenäum 1988, S. 121.

In dem Zusammenkommen von realen Fakten, die der Autor erlebt, und denen, die seinen Figuren zugeschrieben werden, wird Sorger einerseits zum Alter Ego von Handke, andererseits zum Alter Ego des Ich-Erzählers der *Lehre*: „Aber der Geologe hatte sich noch vor dem europäischen Boden in mich zurückverwandelt“ (DLS 93). Honold hat treffend diesen Prozess beschrieben: „Das Autorsubjekt schlüpft temporär in die Rollenmaske fingierter Personen und legitimiert diese dann wiederum als Teile oder künstliche Extensionen seiner selbst“.⁷

Die Narration nimmt die Form eines Berichts über vergangene Fakten an: eine Selbstreflexion über die Kunst des Schreibens und über die Interpretation und Wiedergabe der Welt dank der Schrift, die wieder fähig ist, über die Welt zu schreiben, weil der Erzähler im Sinne des Prinzips der „*réalisation*“, der „Verwirklichung“ kreierte, bzw. realisiert, so Cézanne in einem Brief an Gasquet, „Konstruktionen und Harmonien parallel zur Natur“ (DLS 78). Der ‚Bericht‘ liefert vor allem in seinem vorletzten Kapitel einige Hinweise zu dessen Entstehung und einige Erklärungen bezüglich der endgültigen Struktur, die das Buch angenommen hat. Die Tatsache, dass das Buch als Zusammenfließen unterschiedlicher Zitate entstanden ist, wird ausdrücklich thematisiert:

Eine Zeitlang schwebte es mir vor, die einzelnen Ereignisse, den Berg und mich, die Bilder und mich, zu beschreiben und in unverbundenen Fragmenten nebeneinanderzustellen. Dann sah ich aber das Fragmentarische hier als das Wohlfeile, weil es nicht erst das Ergebnis einer die Einheit begehrenden und vielleicht daran scheiternden Anstrengung sein würde, sondern vorweg eine sichere Methode. (DLS 99-100)

Die „sichere Methode“ ergibt sich als Folge der „Begierde nach dem Zusammenhang“, einer Definition, die aus der Umformulierung eines Satzes aus *Der arme Spielmann* Grillparzers entsteht: „Ich zitterte vor Begierde nach dem Zusammenhange“ (DLS 100),⁸ den Handke mit einer quasi pantheistischen Behauptung ergänzt: „Und so kam wieder die Lust auf das Eine in Allem“ (DLS 100). Natürlich ist das zugleich ein Selbstzitat aus *Langsame Heimkehr*: „Der Zusammenhang ist möglich“,⁹ wobei es auch eine Anspielung auf den *Chandos-Brief* ist: „Mein Fall ist, in Kürze, dieser: Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen“:¹⁰ einer von vielen Bezügen Handkes auf die Werke Hofmannsthals.

⁷ Honold, Alexander: *Der Erd-Erzähler. Peter Handkes Prosa der Orte, Räume und Landschaften*. Stuttgart: Metzler 2017, S. 188.

⁸ Für eine Lektüre des Begriffs ‚Zusammenhang‘ in der *Lehre der Sainte-Victoire* hingegen als sozial-politischen Begriff, vgl. Höller, Hans: Cosa. Immagine. Scrittura. *Die Lehre der Sainte-Victoire* di Peter Handke. Italienische Übersetzung von Enza Beatrice Licciardi. In: Pulvirenti, Grazia / Gambino, Renata / Scuderi, Vincenza: *Le muse inquiete. Sinergie artistiche nel Novecento tedesco*. Firenze: Olschki 2003, S. 171-188.

⁹ Handke, Peter: *Langsame Heimkehr*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 112.

¹⁰ Hofmannsthal, Hugo von: Ein Brief. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, veranstaltet

Um die formale Struktur von *Die Lehre der Sainte-Victoire* zu beschreiben, kann man die Metapher des „Flickenteppichs“ verwenden, und dadurch betonen, wie der Ich-Erzähler im Sinne von Cézanne arbeitet: Er wolle „dabei wie Cézanne durch ‚textuelle Modulation‘ ein eigensinniges und eigenwertiges Harmoniegesetz entwickeln, das die Vergangenheit nicht am Leitfaden eines durch die Illusion strenger Kausalität und zeitlicher Abfolge charakterisierten realistischen Erzählens mit der Gegenwart verknüpft“,¹¹ so Philippe Roepstorff-Robiano. Es handle sich dabei nach Hans Höller um „[d]ie Idee eines die einzelnen Teile tragenden Zusammenhangs – ‚die große Idee‘ der klassischen Synthesis“, genauso wie das Werk als zweites Werk der „Zeit der klassischen Wende“¹² zu lesen sei, die mit *Langsame Heimkehr* eingeleitet wurde. Diese angestrebte Wiedervereinigung des Unterschiedlichen, die Handke vorhat, ist hingegen für Ingeborg Hoesterey eine klare Erscheinung der Postmoderne: „Das Artificielle, scheinbar Gestelzte von Handkes Sprachstil ist postmodern im Sinne Ecos: Wiedereinbringung des Vergangenen – ohne Unschuld. [...] Auch Handke bringt ‚altmodisches‘ poetisches Sprechen mit distanzierender Geste ein, wie in Anführung gesetzt“.¹³ Ausschlaggebend für eine mögliche Verbindung beider Positionen – Klassik und Postmoderne – ist meines Erachtens die ‚Form‘ des Schreibens von *Die Lehre der Sainte-Victoire*, die sehr wohl als klassisch bezeichnet werden kann. So kann die Position von Christoph Bartmann als Ergänzung der Lektüre von Hoesterey gesehen werden: „Die Zitation von Sätzen der philosophischen und literarischen Tradition weist auf eine Archäologie nicht nur von Ideen, sondern vor allem von Ausdrucksformen eines – global formuliert – vormoderne Denkens hin“.¹⁴ Die Verwendung des Begriffs Archäologie, auch wenn es Foucault nicht gegeben hätte, ist an sich ein Bekenntnis zur Postmoderne der Werke Handkes.

Es kann nicht überraschen, dass eine andere Metapher, die versucht, *Die Lehre der Sainte-Victoire* zu beschreiben, „‚bricolage‘ des künstlerischen Bewußtseins“ ist. Das Zitat, wieder aus dem Werk von Hoesterey, setzt so fort: „Die Arbeit des ästhetischen Bewußtsein [sic] als Bastelei; nur so erhalten die merkwürdigen, oft willkürlich erscheinenden Assoziationen (DLS 76, 77) ihre Existenzberechtigung als Prosa, desgleichen die Pastiche aus zumeist unausgewiesenen Philosophenworten, der eigenen Perspektive assimilierte Maximen und Fetzen heraufdrängender Erinnerung“.¹⁵

vom Freien Deutschen Hochstift, hg. von Rudolph Hirsch, Christoph Perels, Heinz Rölleke, Band XXXI, *Erfundene Gespräche und Briefe*, hg. von Ellen Ritter. Frankfurt am Main: Fischer 1991. 5 45-55, hier S. 48. Auf das Werk wird in den folgenden Fußnoten mit der Sigle EB hingewiesen.

11 Roepstorff-Robiano 2015, S. 139.

12 Höller 2013, S. 9.

13 Hoesterey 1988, S. 116-17.

14 Bartmann, Christoph: *Suche nach Zusammenhang. Handkes Werk als Prozeß*. Wien: Braumüller 1984, S. 128.

15 Hoesterey 1988, S. 114. In der Fußnote zu dieser Stelle erinnert Hoesterey daran, wie die Bezeichnung „Bastelei“ von Claude Lévi-Strauss stammt (*La pensée sauvage*. Paris: Plon 1962).

Das komplexe System des Zitierens bei Handke wird von Bartmann folgendermaßen klassifiziert: „das Zitat einer Textstelle“, „die Nacherzählung“, „der Gebrauch literarischer Modelle als Strukturelement der Erzählung“.¹⁶ Oft sind auch Textzitate nicht hervorgehoben, genauso wie beim Gebrauch literarischer Modelle: mit verschlüsselten Zitaten zu arbeiten, heißt, die Leserschaft herauszufordern, nicht nur oder nicht wirklich die Kritik, die hingegen über die nötigen Instrumente verfügt.¹⁷

2. Die Lehre der Sainte-Victoire und Die Briefe des Zurückgekehrten

Die Verwendung von *Die Briefe des Zurückgekehrten* für die Verfassung des Werks Handkes gehört zu der dritten Form des Zitierens, auf die Bartmann aufmerksam macht. Buchstäblich werde ich beim Anfang anfangen: Bekanntlich spiegelt sich der Anfang der *Lehre der Sainte-Victoire* – ohne irgendeinen Hinweis – in ähnlichen Worten aus *Die Briefe des Zurückgekehrten* Hofmannsthals wider. So Handke: „Nach Europa zurückgekehrt, brauchte ich die tägliche Schrift und las vieles neu“ (DLS 9). In Hofmannsthal: „So bin ich nach achtzehn Jahren wieder in Deutschland, bin auf dem Weg nach Österreich, und weiß selbst nicht, wie mir zumuth ist.“¹⁸ Beide Ich-Erzähler haben lang in ‚Übersee‘ gelebt: „[D]er imaginäre Schreiber“ Hofmannsthals

ist ein vierzigjähriger Mann, Österreicher von Geburt und Deutscher von Erziehung, der nach achtzehnjähriger Abwesenheit Europa wiedersieht und den gegenwärtigen Kulturzustand zunächst mehr ablehnend als bejahend auf sich wirken läßt, allmählich aber von dieser Hypochondrie genest und Europa wieder liebgewinnt;¹⁹

um „das Werkeln des Sprachdenkens zu beschreiben“, und später von Genette übernommen wurde (Hoesterey 1988, S. 127).

16 Bartmann 1984, S. 122.

17 Für mich ist in diesem Sinne paradigmatisch ein Zitat von Aischylos in *Über die Dörfer*, eine Stelle, an der sich der Monolog des Wächters aus den ersten Versen des *Agamemnon* erkennen lässt. Um die Textstelle als Variation der Passage Aischylos' zu erkennen, spielt eine große Rolle, welche Übersetzung LeserInnen oder ZuschauerInnen kennen. Bei Handke lautet die Stelle: „Auf seiner Zunge steht der Riesenstier, der ihn sprachlos macht“ (Handke, Peter: *Über die Dörfer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 26). Bei Aischylos: „ein gewalt'ger Stier beschwert / Die Zunge mir“. (vgl. Aischylos: *Agamemnon*. Übersetzt von Johannes Minckwitz, 1851: <https://www.gottwein.de/Grie/aischy/ag0001de.php> [15.04.2018]). In der Übersetzung von Minckwitz wird das Bild des Stiers im Deutschen behalten.

18 Hofmannsthal, Hugo von: *Die Briefe des Zurückgekehrten*. In: Ders., 1991, S. 151-174, hier S. 151. Auf das Werk wird in den folgenden Fußnoten mit der Sigle BZG hingewiesen.

19 Aus einem Interview mit Hofmannsthal im Jahre 1907. Vgl. Varianten und Erläuterungen. Ebd., S. 422-23.

der Erzähler von Handke ist ein deutsch-österreichischer Schriftsteller, der in den Vereinigten Staaten gelebt hat: Ein Globalisierter unserer Zeit, der Ende der siebziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts eine essayistische Erzählung verfasst, und „ein Financier und Globalisierter avant la lettre“,²⁰ der einem Freund fünf Briefe über seine europäischen Erfahrungen und Erlebnisse 1901 schreibt.²¹

Im Unterschied zu Handkes Anfang fehlt in den ersten Zeilen bei Hofmannsthal ein Bezug auf die Tätigkeit des Schreibens, genauso wie auf die des Lesens, aber einige Zeilen später wird von dem zurückgekehrten Geschäftsmann notiert: „mit den wenigen Büchern, die ich mit mir führte, dem Werther und Wilhelm Meister“.²² Es ist kein Zufall, dass zwischen beiden Texten eine Art ‚Echoisierung‘ stattfindet. Denn beide Werke stehen in einem nicht linearen Verhältnis.

Im ersten Teil dieser Arbeit haben wir die Montage- und Zitatkunst von Handke in *Die Lehre der Sainte-Victoire* als die Kunst betrachtet, unterschiedliche Elemente aus den unterschiedlichsten Quellen assoziativ und per Analogien zusammenzubringen. Der Bezug auf *Die Briefe des Zurückgekehrten* folgt hingegen einem anderen Vorgang: Sie dienen einerseits als Kanvas für die ganze Narration, ja als Prätext – das ist mein Ausgangspunkt –, andererseits wird der ursprüngliche Text Hofmannsthals in seine Bestandteile zerlegt, und solche Teile werden genauso wie die Zitate aus den anderen Werken, die in *Die Lehre der Sainte-Victoire* eingebettet sind, umfunktioniert, sodass manchmal nur eine Spur aus der ursprünglichen Quelle bleibt.

Obwohl Hofmannsthal nie ausdrücklich erwähnt wird, ist trotzdem er der Autor – wollen wir ‚Meister‘ sagen? –, der letztendlich einen erzählerischen Zusammenhang zum Text hergestellt hat. Denn *Die Briefe des Zurückgekehrten* sind nicht nur Quelle für einige verstreute Motive und Verbildlichungen, die im Buch vorkommen, sie sind auch an anderen Stellen kontrafakturiert worden, die im ersten Augenblick nicht als solche erkannt werden. *Die Briefe* erfüllen, erzählerisch betrachtet, die „Begierde nach einem Zusammenhange“ und trotzdem tauchen sie wieder als Mosaiksteine des Ganzen auf. Die geplanten ‚losen Fragmente‘ von Handke werden so in eine schon bestehende Struktur eingebettet, die Geschichte des Zurückgekehrten, die mittlerweile auch zerlegt wird, sodass ihre Teile fragmentarisch wiedergegeben werden, auch zuweilen per Opposition: in der Gegenüberstellung mit Hofmannsthal findet Handke den eigenen Weg zur Geschichte des eigenen Zurückgekehrten. So behauptet der Financier, dass er in seinem Leben nicht viel Zeit hatte, „abstrakte oder theoretische Lebensweisheit anzusammeln“. Eher eine gewisse praktische Erfahrung²³, während der Handke-Erzähler *Die Lehre*

20 Höller 2013, S. 70.

21 *Die Briefe* wurden hingegen 1907 verfasst.

22 BZG 151.

23 Ebd., S. 152.

mit Zitaten verschiedener Philosophen kontrapunktiert und seine Leidenschaft für das Genre der Abhandlung betont, obwohl das Erzählen seine Sache sei.

Die gesamte *Lehre* ist in diesem Sinne eine ‚postmoderne‘ Kontrafaktur von *Die Briefe des Zurückgekehrten*, mit einigen Bezügen auf *Ein Brief*, dessen Wahrnehmungen und Visionen *Die Briefe des Zurückgekehrten* eine Fortsetzung und Variation darstellen. Mit ‚postmodern‘ meine ich nicht nur die Freiheit der Montage und die Arbeit mit ‚altmodischen Texten‘, sondern auch das Zerlegen und Zergliedern dieses hofmannsthalschen Werks, bis die Teile beinahe „zur Unkenntlichkeit“ verwandelt werden.²⁴

Das Werk Hofmannsthals ist im Rahmen der kompositorischen Pläne von Handke zu betrachten, aber nicht zu denen seines Ich-Erzählers:

So überlegte ich, die Handlung an die Jahrhundertwende zurückzuverlegen und als Helden den jungen Maler und Schriftsteller Maurice Denis auftreten zu lassen, der den verehrten Cézanne in dessen Landschaft tatsächlich einmal besucht hatte; ich fühlte auch die Atmosphäre von damals, allein durch den dicken schwarzen Rock im Atelier, der dem meines Großvaters glich.

Gehörte es dann aber nicht zu meiner Wahrheit, daß die Hauptperson jemand Deutschsprachiger sein sollte? So kam die Phantasie von einem angehenden jungen Maler im Österreich der Zwischenkriegszeit [...] (DLS 101)

Und dann die Idee, die Figur des Onkels dafür zu verwenden, ohne den Plan in die Praxis umzusetzen (später wird sie hingegen in den Roman *Die Wiederholung* eingebettet). In *Die Lehre* ist der Autor dem alten Vorsatz seines Erzählers zugleich treu und untreu geblieben: Ein Deutschsprachiger ist der Zurückgekehrte, seine Zeit ist die Jahrhundertwende, er ist kein Maler, aber die Werke eines Malers, die er während des zufälligen Besuchs einer Ausstellung entdeckt, ändern sein Leben. Genauso wie der Besuch einer Ausstellung Cézannes 1978 im Jeu de Paume Handke und seinem Doppelgänger in der *Lehre* erlaubt, das Spätwerk Cézannes zu entdecken. Es findet dadurch ein Austausch statt: Der Maler des Zurückgekehrten, van Gogh, wird durch Cézanne ersetzt. Folglich wird Rilke, der über seine eigenen Erfahrungen mit den Bildern Cézannes dank der großen Ausstellung zu Ehren des Malers 1907 im Pariser Grand Palais berichtet,²⁵ durch Hofmannsthal ersetzt, der die erlebte Epiphanie einer seiner fiktiven Hypostasierungen bei einer Ausstellung van Goghs wiedergibt.

Die Krise des Geschäftsmanns enthält eine existenzielle Frage: Wie kann ich mich wieder als Mensch fühlen? Was auch heißt: Wie kann ich mich wieder ‚ganz‘ fühlen, wie kann ich mein Leben so ändern, dass ich es wieder im Einklang mit dem Apho-

²⁴ Dabei bediene ich mich gezielt eines Ausdrucks, den der „Zurückgekehrte“ in seinem ersten Brief verwendet: „denn ein Volk verwandelt sich nicht bis zur Unkenntlichkeit, es regt sich nur wie im Schlaf und wirft sich herum, es stellt nur andere Seiten seines Wesens ins Licht“. Ebd., S. 151.

²⁵ Handke spielt damit auch mit der Tatsache, dass Rilke selber van Gogh mit Cézanne ‚ersetzte‘.

rismus „The whole man must move at once“ fühlen kann?²⁶ Der Zurückgekehrte lernt wieder, die Welt zu sehen. Die Benommenheit, das Gefühl des Ekels für das eigene Geschäft und sein „eigenes erworbenes Geld“,²⁷ die den Besuch in Europa, oder besser in Deutschland, in ihm ausgelöst haben, sind auf einmal weg und er ist imstande, auch in Augenblicken seiner Vergangenheit Momente der Epiphanie wiederzuerkennen. Der Erzähler der *Lehre* lernt wieder zu schreiben, wieder Lust am Schreiben und an dem eigenen Phantasieren zu haben. Für ihn war Cézanne schon vorher der große Meister, jetzt wird er zu seinem Meister, eine synästhetische Korrespondenz zwischen Schreiben und Malen tritt in Kraft, er ist jetzt auch imstande, in der eigenen Vergangenheit Epiphanien zu erkennen.

In *Die Briefe des Zurückgekehrten* gibt es keine Beziehungen zum Künstler, der Financier weiß kaum etwas über den Maler, die Art des Sehens ist die einzige Beziehung, die zwischen beiden besteht: „Der Mann heißt Vincenz van Gogh. Nach den Jahreszahlen im Katalog, die nicht alt sind, müßte er leben. Es ist etwas in mir, das mich zwingt zu glauben, er wäre von meiner Generation, wenig älter als ich selbst“.²⁸ Der Erzähler der *Lehre* hat vieles über Cézanne gelesen und gelernt, kontrapunktiert seine Erzählung mit Zitaten aus Briefen des Malers und Gesprächen mit ihm (auch aus den unverlässlichen Gesprächen mit Gasquet), „das Bedürfnis nach einem Lehrmeister“ (DLS 33) wird dadurch mithilfe der Lehre von Cézanne gestillt.

Die Figur des Geschäftsmanns hat sich jedenfalls bei Handke in zwei Figuren geteilt: einerseits ist etwas von ihm in Sorger, der Hauptfigur von *Langsame Heimkehr*,²⁹ andererseits ist der Erzähler von *Die Lehre der Sainte-Victoire* der Zurückgekehrte, der an einigen Stellen auf die Arbeit an seiner selbstfiktionalen Figur verweist. Metanarrativ ist es so, wie oben angedeutet, dass in *Die Lehre* „Sorgers Geschichte als Zitat“³⁰ vor kommt.

Einige thematische Kerne lassen sich in *Die Lehre der Sainte-Victoire* im Sinn der Bearbeitung des Stoffes aus *Die Briefe des Zurückgekehrten* erkennen: eine Ar magische Kindheit des Erzählers; die Rolle der Bäume als stellvertretende Elemente für die Kraft der Natur; Rolle und Funktion der Farben und wie sie die vom Subjekt betrachteten Gegenstände beseelen; Kritik Deutschland gegenüber und Heimweh nach Österreich. Die vier thematischen Kerne überschneiden sich ununterbrochen, und

26 BZG 152, 153, 156. Alle drei Okkurrenzen sind im ersten Brief.

27 Ebd., S. 167.

28 Ebd., S. 171.

29 Aus diesem Grund widmet Honold diesem Werk von Hofmannsthal mehrere Seiten in Bezug auf *Langsame Heimkehr*. Vgl. Honold 2017, S. 160-169.

30 Meyer, Martin: Heimkehr ins Sein. Peter Handkes *Langsame Heimkehr* und *Die Lehre der Sainte-Victoire*. In: Fellinger, Raimund (Hg.): Peter Handke, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 252-274, hier S. 268.

verschiedenen Stellen kann man das Zusammenkommen von Anregungen aus *Ein Brief* und *Die Briefe des Zurückgekehrten* erkennen.

2.1. Kindheit

Die Erinnerungen aus der Kindheit sind für den deutsch-österreichischen Zurückgekehrten im dritten Brief quasi ein Gegengift gegen Abscheu und Enttäuschung, die ihm in Europa und vor allem in Deutschland widerfahren sind. Er erzählt seinem Adressaten von jener Zeit, als der Vater ihm und den Geschwistern, während sie in Österreich, in Gebhartsstetten waren, „eine Mappe mit Kupferstichen des Albrecht Dürer“³¹ zeigte. Bilder, die er bis zu seinem Tod nie vergessen wird: „Die spitzen Häuser, die geschnörkelten Mühlbäche, die starren Felsen und Bäume, so unwirklich, überwirklich.“³² Woran er bewusst nicht dachte, während er in Gebhartsstetten die Sommermonate als Kind verbrachte, „auch nicht“, schreibt er, „wenn ich Sonntags [sic] am Altar ministrierte und hinter mir aus den Bänken die bäuerischen Stimmen empordrangen und stark an das lichte Gewölbe schlugen und die Orgel dareinfuhr und der Schall wie ein Gießbach, aber kein irdischer, mir im Rücken herabstürzte, [...] – aber unbewußt bevölkerte ich doch mit den Schattengeberden [sic] dieser überwirklichen Ahnen [die Ahnen aus Dürers Stichen] die einsamen Stellen im Walde“³³, und die ganze Welt um ihn.

Was wird daraus in *Die Lehre der Sainte-Victoire*? Erinnerungen an die Kindheit vom Handke-Erzähler, die zum Teil autobiographische Erinnerungen Handkes sind. So verwandelt sich der „selige Vater“ des Zurückgekehrten in den Großvater des Handke-Erzählers: „Als eine Art Lehrer sehe ich nur jetzt, im nachhinein [sic], manchmal den Großvater (viele haben wohl so einen ‚Großvater‘)“ (DLS 34). Gebhartsstetten wird durch Cézannes l’Estaque ersetzt und durch einen Ort der Kindheit, der auch auf ein Kunstwerk zurückzuführen ist, wobei Dürer durch den georgischen Maler Pirosmanni ersetzt wird:

Sollte es nicht seit je so sein, und gab es nicht schon in der Kindheit etwas, das für mich, wie später l’Estaque der Ort, das Ding der Verborgenheit war? Cézanne hat mit diesem Ding nichts zu tun (wohl aber ein anderer Maler) [...].

Das Ding ist ein ‚Holzstoß‘; die Legende ist die Geschichte vom Heiligen Alexius unter der Stiege; und ‚der andere Maler‘ ist ein im Elend gestorbener, heute berühmter georgischer Bauernmaler aus der Zeit des letzten Zaren, mit Namen Pirosmanni. – Ein Zusammenhang ist da, nicht erklärbar, doch zu erzählen. (DLS 68-69)

31 BZG 162.

32 Ebd., S. 162.

33 Ebd., S. 163.

Der Heilige Alexius anstatt der Figuren Dürers („das Meerwunder [...] oder der Einsiedler mit dem Todtenschädel [sic]“³⁴). So Handke: „Im Großelternhaus gab es eine hölzerne Stiege, unter der sich eine fensterlose Kammer befand. In diesem Raum »unter der Stiege« lag damals für mich der heilige Alexius, unerkant aus der Fremde zurückgekehrt, in triumphalen Schauern der Verborgenheit (die meine eigenen waren)“ (DLS 69). Die Figuren Dürers mit dem Heiligen Alexius zu ersetzen, heißt aber zugleich, dass Hofmannsthal mit Hofmannsthal ersetzt wird, denn Hofmannsthal erwähnt Alexius in *Der Dichter und diese Zeit*: „Seltsam wohnt er im Haus der Zeit, unter der Stiege, wo alle an ihm vorüber müssen und keiner ihn achtet“.³⁵ Mit den typischen Gedankensprüngen, die *Die Lehre der Sainte-Victoire* ausmachen, werden solche Gedanken einige Seiten später fortgesetzt, und das Motiv der Kirche aus den Kindheitserinnerungen des Zurückgekehrten wird in der Form der Dorfkirche vom Handke-Erzähler bearbeitet, während das Motiv der signifikanten Bilder aus der Kindheit, deren Rolle vorher der Holzstoß von Pirosmanni übernommen hatte, jetzt von einem Kirchengegenstand übernommen wird:

aber hatte es nicht schon ganz früh ein Bild der Bilder für mich gegeben? [...]

Dieses Bild war ein Ding, in einem bestimmten Behältnis, in einem großen Raum. Der Raum war die Pfarrkirche, das Ding war der Kelch mit den weißen Oblaten, die geweiht Hostien heißen, und sein Behältnis war der in den Altar eingelassene, wie eine Drehtür zu öffnende und zu schließende vergoldete Tabernakel. – Dieses sogenannte ‚Allerheiligste‘ war mir seinerzeit das *Allerwirklichste*. (DLS 83)

So hat sich das ‚Überwirkliche‘ von Hofmannsthal in das ‚Allerwirklichste‘ Handkes verwandelt.

2.2. Bäume

Kommen wir jetzt zu den Bäumen als Stellvertreter der Natur und Vermittler einer anderen Sicht der Dinge. Bei Hofmannsthal eröffnet die Serie in dem ersten Brief ein Nussbaum in Gebhartsstetten:

34 BZG 162.

35 Hofmannsthal, Hugo von: *Der Dichter und diese Zeit*. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, hg. von Rudolph Hirsch, Anne Bohnenkamp, Mathias Mayer, Christoph Perels, Edward Reichel, Heinz Rölleke, Band XXXIII, *Reden und Aufsätze 2*, hg. von Konrad Heumann, Ellen Ritter. Frankfurt am Main: Fischer 2009, S. 127-148 hier S. 136f. Über das Rekurren des Alexius-Motivs in Handke, siehe Honold 2017, S. 22, 165-166, 221, 252-253, 260.

und der alte, schiefe, vom Blitz gespaltene Nußbaum, der immer am spätesten von allen Bäumen seine Blätter bekam und am unwilligsten von allen sie dem Winter preisgab, der wird in all seiner Schiefheit und seinem Alter irgendwie ein Zeichen geben, daß er mich erkennt und daß ich nun wieder da bin und er da ist, wie immer, – aber da bin ich nun vier Monate in Deutschland, und kein Haus, kein Fleck Erde, kein geredetes Wort, kein menschliches Gesicht, wenn ich ehrlich sein soll, keines, hat mir dies kleine Zeichen gegeben.³⁶

Es folgt flüchtig die Erwähnung eines Birnbaumes, der auch aus seinen Kindheitserinnerungen in den Orten stammt, die sich in den Bildern Dürers widerspiegeln.³⁷ Aber Bäume können auch den Augenblick der Krise ausdrücken:

du darfst aber nicht etwa an verfallene traurige Häuser denken, sondern das Allertrivialste von heutigen oder gestrigen Fassaden. Oder auch ein paar Bäume, diese dürrtügen, aber sorgfältig gepflegten paar Bäume, die sie hier und da auf ihren Squares zwischen dem Asphalt, geschützt mit Gittern, stehen haben. Ich konnte sie ansehen und wußte, daß sie mich an Bäume erinnerten – keine Bäume waren – und zugleich zitterte etwas durch mich hin, etwas, das mir die Brust entzweiteilte wie ein Hauch, ein so unbeschreibliches Anwehen des ewigen Nichts, des ewigen Nirgends, ein Atem nicht des Todes, sondern des Nicht-Lebens, unbeschreiblich.³⁸

Erst mit den Gemälden und Handzeichnungen van Goghs sind Bäume wieder wirkliches Leben, „ein Wesen jeder Baum“³⁹:

Und dieses innerste Leben war da, Baum und Stein und Mauer und Hohlweg gaben ihr Innerstes von sich, gleichsam entgegen warfen sie es mir, aber nicht die Wollust und Harmonie ihres schönen stummen Lebens, wie sie mir vor Zeiten manchmal aus alten Bildern wie eine zauberische Atmosphäre entgegenfloß: nein, nur die Wucht ihres Daseins, das wütende, von Unglaublichkeit umstarrte Wunder ihres Daseins fiel meine Seele an. [...] – und hier gab eine unbekannte Seele von unfäßbarer Stärke mir Antwort, mit einer Welt mir Antwort!⁴⁰

Bei Handke vervielfacht sich das Motiv des vertrauten Baums, der aus dem Nussbaum stammt, in verschiedenen Erscheinungen, wie der *Pins parasol* im Jahre 1974 auf der *Route Paul Cézanne* (DLS 23), wo die „Welt draußen“ (DLS 24) aus „Farben und Formen“ (DLS 24) besteht, sodass kurz danach ergänzt wird: „die Schirmpinien und meine Daseinsfreude, das ist geltende Wirklichkeit“ (DLS 24). Assoziativ auf der Suche nach anderen Bäumen treten in den Erinnerungen des Erzählers dann auch die „Zypressen vom Sommer 1971 in Jugoslawien“ auf sowie „der Maulbeerbaum“ (DLS 25). Über die evokative Kraft der Zypressen wird auch geschrieben: „So sah ich in die Zypressen auch wieder die magischen Totenbäume der Alten hinein“ (DLS 25), eine Anspielung an die

³⁶ BZG 155.

³⁷ Ebd., S. 163.

³⁸ Ebd., S. 166.

³⁹ Ebd., S. 169.

⁴⁰ Ebd., S. 169-170.

Zypressen als Bäume der Toten, aber auch eine auf „die überwirklichen Ahnen“. Eine Seite später werden „die magischen Totenbäume“ „magische Bilder“ (DLS 26) genannt: Beide Ausdrücke erinnern an die „Zauberblätter“⁴¹ Hofmannsthals – denn so werden die Stiche Dürers vom Zurückgekehrten genannt. Es unterscheidet die Erinnerungen aus diesen zwei Kindheiten, dass die Kindheit des Geschäftsmanns nur aus den Radierungen Dürers besteht und deshalb ‚ohne Farbe‘ ist.

In den vom Handke-Erzähler erwähnten Bildern von Hopper (vgl. DLS 19) *Straße und Häuser* und *Straße und Baum*, kann eine Anspielung auf das „Allertrivialste von heutigen oder gestrigen Fassaden“ gelesen werden, der mit den Bäumen des nächsten Satzes zusammenschmilzt. Das letzte Kapitel, *Der große Wald*, enthält bei Handke eine Ekphrasis des gleichnamigen Gemäldes von Ruisdael; bei Hofmannsthal ist hingegen keine Ekphrasis durchgeführt, nur die Farben van Goghs werden beschrieben, alle Gegenstände, die seine Werke wiedergeben, werden einfach wie Wesen in diesen Farben aufgelistet.

2.3. Farben und Dinge

Der vierte und fünfte Brief von *Die Briefe des Zurückgekehrten* wurden 1908 von Hofmannsthal unter dem Titel *Das Erlebnis des Sehens* publiziert, mit der Fußnote „Aus den Briefen des Zurückgekehrten“, und dann 1911 unter dem Titel *Die Farben. Aus den „Briefen der Zurückgekehrten“*.⁴² Erst nach der Entdeckung von van Goghs Bildern findet der Begriff ‚Farbe‘ seinen Platz in der Erzählung, im vierten Brief: „So soll ich dir von den Farben reden? Da ist ein unglaubliches, stärkstes Blau, das kommt immer wieder, ein Grün wie von geschmolzenen Smaragden, ein Gelb bis zum Orange. Aber was sind Farben, wofern nicht das innerste Leben der Gegenstände in ihnen hervorbricht!“⁴³ Wir sind ZuschauerInnen der Verwandlung im Leben des Financiers, denn er schildert diese Ereignisse, kurz nachdem sie sich ergeben haben und während er sich noch unter der innerlichen Begeisterung für das Erlebte befindet.

Das Wort ‚Farbe‘ kommt hingegen in der Narration der *Lehre* schon am Anfang vor, denn der Erzähler berichtet uns von einem Prozess, der schon abgeschlossen ist, nicht quasi in ‚Echtzeit‘, wie bei dem Geschäftsmann von Hofmannsthal. Folge dieses retrospektiven Erzählens ist, dass das Wort Farbe schon auf der ersten Seite des Buchs erscheint, aber zuerst noch sorgfältig, in einem Stifter-Zitat aus *Bergkristall* enthalten: „die Farbe bleibt bei dem Hause“ (DLS 9). Und assoziativ folgt die Behauptung: „Ein

41 Ebd., S. 162.

42 Vgl. Varianten und Erläuterungen. In: Hofmannsthal 1991, S. 422-23.

43 BZG 169.

mal bin ich dann in den Farben zu Hause gewesen“ (DLS 9), die eine Verkettung an Analogien auslöst, bis der Satz: „Manchmal sehe ich meine Farben, und es sind die richtigen“ (DLS 12) zu einer Wiederaufnahme – mit Variationen – einer Stelle aus *Die Briefe des Zurückgekehrten* führt:⁴⁴

Knapp über mir, fast zum Angreifen, schwebte im Wind eine Rabenkrähe. Ich sah das wie ins Inbild eines Vogels gehörende Gelb der an den Körper gezogenen Krallen; das Goldbraun der von der Sonne schimmernden Flügel; das Blau des Himmels. – Zu dritt ergab das die Bahnen einer weiten luftigen Fläche, die ich im selben Augenblick als dreifarbige Fahne empfand. Es war eine Fahne ohne Anspruch, ein Ding rein aus Farben. (DLS 12)

Die Stelle kontrafakturiert die Vision von Rama Krishna, wovon der Financier seinem Adressaten im fünften Brief schreibt:

Er ging über Land, zwischen Feldern hin, ein Knabe von sechzehn Jahren, und hob den Blick gegen den Himmel und sah einen Zug weißer Reiher in großer Höhe quer über den Himmel gehen: und nichts als dies, nichts als das Weiß der lebendigen Flügelschlagenden unter dem blauen Himmel, nichts als diese zwei Farben gegeneinander, dies ewige Unnennbare, drang in diesem Augenblick in seine Seele und löste, was verbunden war, und verband, was gelöst war, daß er zusammenfiel wie tot, und als er wieder aufstand, war es nicht mehr derselbe, der hingestürzt war.⁴⁵

Dank dieser Erzählung erklärt der Zurückgekehrte den eigenen Bezug zu den Farben, den er am Anfang des fünften Briefes so subsumiert: „Die Farben der Dinge haben zu seltsamen Stunden eine Gewalt über mich“.⁴⁶ Bei Hofmannsthal handelt es sich dann um eine tradierte Erzählung, bei Handke hingegen um eine Erfahrung seiner Erzählfigur, die aber aus einer Quelle stammt.

Die Macht der Farben lässt den Zurückgekehrten sagen: „wenn nicht die Farben eine Sprache sind, in der das Wortlose, das Ewige, das Ungeheure sich hergibt, eine Sprache, erhabener als die Töne, weil sie wie eine Ewigkeitsflamme unmittelbar hervorschlägt aus dem stummen Dasein und uns die Seele erneuert“.⁴⁷ An dieser Stelle verflechten sich eindeutig *Die Briefe des Zurückgekehrten* und *Ein Brief*, der Zurückgekehrte bekommt dadurch die Antwort auf die Frage von Chandos, über das „Material“ seiner Gedanken:

Und das Ganze ist eine Art fieberisches Denken, aber Denken in einem Material, das unmittelbarer, flüssiger, glühender ist als Worte. Es sind gleichfalls Wirbel, aber solche, die nicht wie die Worte der Sprache ins Bodenlose zu führen scheinen, sondern irgendwie in mich selber und in den tiefsten Schoß des Friedens.⁴⁸

⁴⁴ Vgl. Albes 2013, S. 388.

⁴⁵ BZG 172.

⁴⁶ Ebd., S. 171.

⁴⁷ Ebd., S. 173.

⁴⁸ EB, S. 54.

Es ist auch ein Bezug auf den *Chandos-Brief*, dass der Financier von einem Tag erzählt, an dem alles gespenstisch gewirkt hat und kein Ding mehr seine Wirklichkeit besaß: ein „Krug“, ein „Waschbecken“, „oder eine Ecke des Zimmers mit dem Tisch und dem Kleiderständer“, die „nicht-wirklich vorkamen, trotz ihrer unbeschreiblichen Gewöhnlichkeit so ganz und gar nicht wirklich, gewissermaßen gespenstisch, und zugleich provisorisch, wartend, sozusagen vorläufig die Stelle des wirklichen Kruges, des wirklichen mit Wasser gefüllten Waschbeckens einnehmend“.⁴⁹ Pendant aus *Ein Brief* sind die Momente, in denen für Chandos all die Worte zu arm sind, um sich über irgendwelche Gegenstände – Gießkanne, Egge, Hund in der Sonne etc. – auszudrücken.⁵⁰

Aber die Entdeckung von van Gogh erlaubt dem Zurückgekehrten, ein neues Leben in den Gegenständen zu erkennen: „Aber was sind Farben, wofern nicht das innerste Leben der Gegenstände in ihnen hervorbricht!“⁵¹ Und „ein irdener Krug“ und ein „zinnerne[r] Krug“⁵² sind unter den Sujets van Goghs, die Hofmannsthal beeindruckten.

Handke antwortet auf diese Verflechtung zwischen Chandos und dem Zurückgekehrten mit der eigenen Epiphanie,⁵³ die stilistisch sogar in der Wortauswahl auf Hofmannsthal zurückgreift:

Auf einem Tisch im Freien stand ein hellroter Emailkrug. Fern über die Hochebene des Philosophen war die Luft von jenem besonders frischen Blau, mit dem Cézanne den Bereich so oft gemalt hatte. [...] – Und ich spürte die Struktur all dieser Dinge in mir, als mein Rüstzeug. TRIUMPH! dachte ich – als sei das Ganze schon glücklich geschrieben. Und ich lachte. (DLS 116)⁵⁴

Der Triumph, den der Erzähler spürt, spiegelt die „Antwort!“ wider, die der Geschäftsmann in den Farben van Goghs entdeckt.

Auch der Begriff „Drehpunkt“, (DLS 114) der laut Claudia Albes „bei Lacan entlehnt sein könnte“,⁵⁵ kann eine Spur aus *Ein Brief* und *Die Briefe des Zurückgekehrten* enthalten, genauso wie das Bild des „ewig[en] Kreisel[s]“ (DLS 115), mit dem jeder Baum in der Landschaft Cézannes beim dritten Besuch verbildlicht wird. Denn das Drehen kann mit dem ‚Wirbeln‘ in Verbindung gesetzt werden, das sowohl in *Ein Brief* als auch in den Briefen des Financiers vorkommt, wobei bei Chandos die Metapher

49 BZG 166.

50 EB 50.

51 BZG 169.

52 Ebd.

53 Über Handke und den *Chandos-Brief*, vgl. Huber, Alexander: Versuch einer Ankunft. Peter Handkes Ästhetik der Differenz. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 27-28, 104. Über Handke und Mystik, vgl. Wagner-Egelhaaf, Martina: Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert. Stuttgart: Metzler 1989.

54 Das Motiv aus Hofmannsthal wird auch in *Abschied des Träumers vom Neunten Land* (1991) wieder aufgenommen. Siehe Honold 2017, S. 388.

55 Albes 2013, S. 444.

der Wirbel ambivalent ist, und einmal das Gefühl der eigenen Verlorenheit vermittelt („Wirbel sind sie [die Worte], in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt“⁵⁶), ein anderes Mal zu einem unerklärlichen Frieden führt („Es sind gleichfalls Wirbel, aber solche, die nicht wie die Worte der Sprache ins Bodenlose zu führen scheinen, sondern irgendwie in mich selber, und in den tiefsten Schoß des Friedens“⁵⁷). Während das Wirbeln in *Die Briefe des Zurückgekehrten* zweimal – in der Form „Wirbel“ und durch das Partizip „wirbelnd“ – als negatives Bild vorkommt, in Verbindung mit der europäischen „Krise“ des fiktiven Schreibers, und mit dem Gefühl des Ekels, das ihn überwältigt hat.⁵⁸

2.4. Deutschland und Österreich

Die Briefe des Zurückgekehrten beginnen mit einer starken und von der Hauptfigur unerwarteten Desillusionierung bezüglich Deutschlands, wie es sich schon bei dem ersten Satz zeigt: „So bin ich nach achtzehn Jahren wieder in Deutschland, bin auf dem Weg nach Österreich, und weiß selbst nicht, wie mir zumuth ist.“⁵⁹ Was der Financier spürt, ist „ein zerspaltenes Gefühl von der Gegenwart, eine zerstreute Benommenheit, eine innere Unordnung“.⁶⁰ Das ist das Resultat des Gefühls eines unmöglichen Einklangs mit den Menschen in Deutschland: „Ich weiß nicht, auf was hin die Leute leben, das ist es, und je länger ich mich unter ihnen bewege, um so weniger weiß ich es. Sie sind ernsthaft, sie sind tüchtig, sie arbeiten, wie keine Nation auf der Welt, sie erreichen das Unglaubliche – aber, es ist keine Freude, unter ihnen zu leben“,⁶¹ so im zweiten Brief. Aus der Entfernung, meint er, habe er sich ein falsches Bild von den gegenwärtigen Deutschen gemacht.

Bei Handke wird die Kritik an Deutschland viel später im Laufe seiner Erzählung klar ausgedrückt. Und der Ort, wo sein Erzähler sich zu Hause fühlt, ist Frankreich, viel näher als die entfernten Länder in Übersee, die immer wieder die Gedanken des Zurückgekehrten beleben: „und entdeckte, wie das Französische (als Kultur) mir eine – doch immer wieder entbehrte – zuständige Heimat geworden war“ (DLS 64) Im Unterschied zu seinem literarischen Vorfahren, betrachtet der Handke-Erzähler Deutschland aus der Ferne kritisch: „Aus der französischen Entfernung betrat ich dann eine, wie mir auffiel, immer böhere und wie versteinerte Bundesrepublik. Die Gruppen, mochten sie noch so

56 EB 49.

57 Ebd., S. 54.

58 BZG 165, 167.

59 Ebd., S. 151.

60 Ebd., S. 151.

61 Ebd., S. 157.

von ‚Zärtlichkeit‘, ‚Solidarität‘ und ‚Mutmachen‘ reden, traten als Meuten auf, und die einzelnen wurden sentimental“. (DLS 89-90)⁶² Die Stelle bezieht sich stilistisch und inhaltlich auf eine Stelle Hofmannsthals aus dem dritten Brief: „Sie haben ein Oben und Unten, ein Besser und Schlechter, ein Gröber und Feiner, ein Rechts und Links, ein Füreinander und Gegeneinander, und bürgerliche Verhältnisse und adelige Verhältnisse und Universitätskreise und Finanzkreise: aber was in dem allen fehlt, ist eine wahre Dichtigkeit der Verhältnisse“. ⁶³

In Frankreich hat jedenfalls auch der Zurückgekehrte Erfahrungen gemacht:

Immerhin erinnere ich mich ganz wohl, zur letzten Zeit meiner Beziehung mit der W., damals als wir in Paris lebten – sie hatte sehr viel Verständnis für Bilder – öfter in Ateliers und Ausstellungen Sachen gesehen zu haben, die eine gewisse Ähnlichkeit mit diesen hatten: etwas sehr Helles, fast wie Plakate, jedenfalls ganz anders wie die Bilder in den Galerien. ⁶⁴

Wie die mysteriöse W. in Paris, die den jungen Financier in Kontakt mit der damaligen aktuellen Kunst gesetzt hatte, ist es eine Frau – „die Frau“, wird sie genannt – in Südfrankreich, die den Handke-Erzähler mit den Bildern Hoppers bekannt macht: „Diese hatte mir zum ersten Mal die Bilder Edward Hoppers gezeigt, war fähig, unscheinbare Dinge gernzuhaben und wußte, ‚wer ich bin‘“. (DLS 22)

Das zweite Herkunftsland beider Zurückgekehrten, Österreich, wiederholt sich mehrmals in beiden Werken: Für beide Figuren ist es das Land der Kindheit, ein Land, das Erwartungen weckt. In dem zurückgekehrten Geschäftsmann wurden solche Erwartungen schon im Voraus zum Teil enttäuscht, denn der dritte Brief endet: „Doch weiß ich noch nicht, wohin ich will. Auch ist vorher so Manches abzuwickeln, und Österreich will ich jedenfalls vorher noch einmal wiedersehen. Ich sage ‚vorher‘, denn ich denke schwerlich, dort zu bleiben“. ⁶⁵ „Schwerlich“ heißt, dass der Financier befürchtet, Österreich sei für ihn wie jetzt Deutschland, ein Land, wo er nicht sterben möchte. Diese Stelle wird in der *Lehre der Sainte-Victoire* nach dem für Handke typischen System des Umformulierens wiederholt: „Bis Österreich blieben mir ein paar Monate Zeit. Inzwischen wohnte ich nirgends oder bei anderen. Vorfreude und Beengung wechselten einander ab“ (DLS 43). ⁶⁶

Auf den Anfang von Hofmannsthals *Briefen* bezieht sich das Ende der *Lehre* wieder: Wie der zurückgekehrte Financier auf dem Weg nach Österreich war, so ist der zurückgekehrte Schriftsteller wieder in Österreich, in dem Wald in der Nähe von Salzburg, der dem *Großen Wald* von Jakob van Ruisdael entspricht. Andererseits schließt sich mit der

62 Vgl. Albes 2013, S. 434-435.

63 BZG 161.

64 Ebd., S. 168-169.

65 BZG 165.

66 Vgl. Albes 2013, S. 408.

letzten Zeilen der *Lehre* der Kreis, der sich bei den ersten geöffnet hat, besonders dadurch, dass die Stelle „nach Europa zurückgekehrt“ lexikalisch durch die Anapher von „zurück“ wiederaufgenommen wird:

Dann einatmen und weg vom Wald. Zurück zu den heutigen Menschen; zurück in die Stadt; zurück zu den Plätzen und Brücken; zurück zu den Kais und Passagen; zurück zu den Sportplätzen und Nachrichten; zurück zu den Glocken und Geschäften; zurück zu Goldglanz und Faltenwurf. Zu Hause das Augenpaar? (DLS 139)

Evelyne Polt-Heinzl

Peter Handkes Korrekturen am zeitgenössischen Diskurssystem

Eine Parallelektüre von *Der Chinese des Schmerzes* und *Kali*

Poesie kann nur sein, was kein Thema sein kann
(*Am Felsfenster morgens*)

1. Aufgespannte Räume

In *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994) lässt Handke den Chronisten erzählen, wie die Lektüre des römischen Rechts allmählich Ordnung in seine Welt-Wahrnehmung brachte. Dabei ging es nicht um „irgendwelche Leitbilder der Gerechtigkeit“, sondern um „ein Ordnen, ein Auffächern, ein Lichten, ein Durchlüften des Chaos oder der sogenannten Wirklichkeit“¹. Die lange Reihe der abgehandelten Sachverhalte teilte ihm die Welt „genauer und schärfer ein und erweiterte zugleich das große Bild. [...] Je mehr an möglichen Konflikten das Gesetz aus der Formlosigkeit herausstranchierte, je dichter seine ‚Maschen‘, je ziseliert und kleinteiliger die herausgeleuchteten Wechselfälle, desto weiter wurde mir beim Lesen die Welt, auch desto klarer und offener“².

Produktiver als darin eine „Poetik des Kodex“³ zu sehen, ist hier vielleicht Michel Foucaults Bild der Welt als „Netz“, wie er es 1967 in seinem Vortrag *Andere Räume* entwickelte. Denn das Epochengefühl zeige sich in seiner Verschränkung „des Nahen und des Fernen, des Nebeneinander, des Auseinander“ als „Moment, wo sich die Welt weniger als ein großes sich durch die Zeit entwickelndes Leben erfährt, sondern eher als ein Netz, das seine Punkte verknüpft und sein Gewirr durchkreuzt.“⁴

Durch die „Praktiken des Gehens“, mit dem sich viele von Handkes Protagonisten durch dieses ‚Netz aus Punkten‘ bewegen und dabei beobachtend ein Stück Welt erschließen, entfaltet sich in seinen Erzählgebäuden ein ganz eigener „Raum für Zeit, in

1 Handke, Peter: *Mein Jahr in der Niemandsbucht*. Ein Märchen aus den neuen Zeiten. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 215.

2 Ebd., S. 216.

3 Bossinade, Johanna: *Moderne Textpoetik. Entfaltung eines Verfahrens*. Mit dem Beispiel Peter Handke. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 209.

4 Foucault, Michel: *Andere Räume*. In: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Essays. Leipzig: Reclam 1992, S. 34-46, hier S. 34. http://www.containerwelt.info/pdf/Foucault_AndereRaume.pdf [30.10.2017].

dem sich Ereignisse aus verschiedenen Zeiten bündeln“⁵. Auf der Exterritorialität dieses literarischen Raums hat Handke stets beharrt. „Das heißt nicht, daß die Geschichten im luftleeren Raum spielen, sondern sie spielen im Buch“, das sei „eben die Buchgegend“⁶. Durch das Benennen und Beschreiben von Räumen im Erzählen entsteht eine „Spielstelle“, und man möchte sie „als die Wirklichkeit gelten lassen, und in solcher Umfriedung auf der Höhe der Zeit bleiben“⁷.

Diese spezielle Umfriedung generiert einen Imaginationsraum, der abseits der gebahnten Denkwege Blicke in die Lücken dazwischen eröffnet. In diesen Lücken ist in Foucaults *Ordnung der Dinge* das „geheime[] Netz“ der Dinge verortet, „ihr inneres Gesetz [...], nach dem sie sich in gewisser Weise alle betrachten“, und das überlagert wird von dem, „was nur durch den Raster eines Blicks, einer Aufmerksamkeit, einer Sprache existiert. Und nur in den weißen Feldern dieses Rasters manifestiert es sich in der Tiefe, als bereits vorhanden, als schweigend auf den Moment seiner Aussage Wartendes.“⁸ Auch dieses Bild von der Gitterstruktur unserer Wahrnehmung mit den Lücken dazwischen, in denen sich das Wesen der Dinge verbirgt oder zeigt, lässt sich für die Lektüre von Handkes Texten vielfach produktiv nutzbar machen. Die Lücke, der leere Zwischenraum ist es, wo eine andere Wahrheit, sei es jene der Dinge oder auch jene eines anderen Blicks auf Geschichte und Geschichtlichkeit, greifbar werden kann.

„Schließ die Augen, und aus dem Schwarz der Lettern bilden sich die Stadtlichter.“⁹ Das ist der erste Satz der Erzählung *Der Chinese des Schmerzes* (1983), die ursprünglich *Schwellengeschichte* heißen sollte¹⁰. Die Hauptfigur Andreas Loser beschäftigt sich als archäologischer Schwellenkundler mit der Identifizierung jener Aussparungen, die bei freigelegten Fundamenten die Position des Eingangs bezeichnen. Die Lücke ist der Ort, wo sich die Dinge/die Natur ihren Platz zurückerobern, wo sie sich wieder in ihr Recht setzen. Kurz nach Losers Mord am Hakenkreuz-Schmierer rückt Handke eine Bank in den Blick, deren Beschriftung defizient ist: „Im Zentrum der Bank markierte die weggeschabte Letter einen Leerbereich, welcher, so sah ich es, nun wieder den Kranichen, den Möwen, den Eisvögeln – der stummen Welt – angehörte.“ (DCS 108)

5 Strinz, Bastian: Raum- und Zeitkonstruktion bei Peter Handke: *Die Wiederholung und Versuch über die Jukebox*. In: Mauerschau 3 (2010) 1, S. 171-187, hier S. 172.

6 Hamm, Peter / Handke, Peter: Es leben die Illusionen. Gespräche in Chaville und anderswo. Göttingen: Wallstein 2006, S. 38f.

7 Handke, Peter: Die Abwesenheit. Ein Märchen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 114.

8 Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2015, S. 22.

9 Handke, Peter: Der Chinese des Schmerzes. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 7. Im Folgenden wird die Erzählung mit der Sigle DCS und der entsprechenden Seitenzahl im laufenden Text zitiert.

10 Handke, Peter / Unseld, Siegfried: Der Briefwechsel. Hg. von Raimund Fellingner und Katharina Pektor. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012, S. 443f.

Ein sichtbares Gegenkonzept zur Leerstelle, die durch das Gitterraster hindurch sichtbar wird, sind die „Schemabilder“ (DCS 159), jene im Stadtraum aufgebrachten Umrisslinien, die den Bestimmungszweck eines Ortes – ein Hubschrauberlandeplatz (DCS 93) oder ein Fußgängerübergang (DCS 158f.) – definieren und damit die verwaltungstechnische ‚Ordnung der Dinge‘ dem Stadtbild verbindlich einschreiben. Ein Äquivalent dieser urbanen Be-Zeichnungen sind im ländlichen Raum die Wanderwegmarkierungen. Auf dem Rückweg von seinem ersten Spaziergang Richtung Stadt schleudert Loser nicht nur alle das Ufer verunzierenden Plakatständer wütend in den Almkanal, am Ende löst er „mit dem Taschenmesser auch noch die an den Stämmen der Uferweiden befestigten rot-weiß-roten Wanderwegplaketten ab“ und wirft „sie den Stellwänden nach“ (DCS 68). Eine besondere Skurrilität entsteht, wenn sich die beiden bezeichnenden Ordnungssysteme überlagern: „Die Wanderwegmarkierungen mitten in den Städten; wer rettet die Welt vor der Eingemeindung?“¹¹ So lautet ein Eintrag in der parallel zu *Der Chinese des Schmerzes* entstandenen Notaten-Sammlung *Die Geschichte des Bleistifts* (1982). Eine Folge dieser alle Lebensbereiche erfassenden verwaltungstechnischen „Ordnung der Dinge“, zu der auch die Beschilderung im Dienste touristischer Erschließung gehört, markiert für die Verwalterin in *Über die Dörfer* (1981) die Verödung der Lebenspraxen:

Wie verlassen sind doch heutzutage unsre Täler. Haben Sie nicht bemerkt, daß Ihr Höhenweg ein „Lehrpfad für unsere Gäste“ ist, wo jede Baumart ein Namensetikett trägt und gleichförmige Schilder auch vor den alten Bildstöcken aufgestellt sind, statt mit „Buche“ oder „Lärche“ beschriftet mit „Andachtsstätte“?¹²

2. Dome, Brücken, Schwellen

Kali. Eine Vorwintergeschichte erschien 2007 als Broschurband, bereits ein Jahr später folgte eine Taschenbuchausgabe – das Buch war in den Bestsellerlisten gelandet, in die Handke nach den Verkaufserfolgen seiner frühen Bücher erst wieder 2004 mit *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* zurückgekehrt war. Die 1983, fast ein Vierteljahrhundert früher publizierte Erzählung *Der Chinese des Schmerzes* liegt zwischen diesen beiden Phasen erhöhter Publikumsgunst.

Ein – im Wortsinn – verbindendes Element zwischen den beiden Büchern ist das Salz. In *Der Chinese des Schmerzes* wird nicht nur im Gespräch der Kartenspieler über die Kristallisation des Salzes debattiert, in der großen Liebesszene mit der Unbekann-

11 Handke, Peter: *Die Geschichte des Bleistifts*. Salzburg / Wien: Residenz Verlag 1982, S. 356.

12 Handke, Peter: *Über die Dörfer*. Dramatisches Gedicht. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 27.

ten am Salzburger Flughafen bricht die Verbindung von Salz und Erotik „plötzlich und heftig, fast wie ein Salzsturz, über den Leser herein“¹³ mit dem unvermittelten Ausruf: „Salzdom deiner, meiner, Anwesenheit.“ (DCS 166)

In Kali ist der Salzdom, die tiefste Stelle des wie ein umgekehrter babylonischer Turm in die Erde ragenden Bergwerks, Ort der Vereinigung der Sängerin mit dem Salzherrn, die den Umschwung der Handlung bedeutet. Beide Liebesszenen sind im Übrigen – wie stets bei Handke – im Rückgriff auf die Verschwiegenheit der *ars erotica* erzählt, also unter Umgehung der *scientia sexualis* und des aktuellen *Turns* des Menschen zum „Geständnistier“¹⁴, der auch die Literatur geentert hat.

Und zwischen diesen beiden Werken scheint – jenseits des Salzes und jenseits der Lebensthemen und Motivketten, die Handkes Gesamtwerk durchziehen – noch eine tiefere innere Nähe zu bestehen. Zumindest greift *Kali* zentrale Bilder der älteren Erzählung in auffälliger Weise wieder auf. Etwa die Brücke über den Kanal.

Wie durch Märchen „Orte zu Orten“ werden, „die es sonst nicht sind. Es gäbe ohne die Märchen kein ‚Häuschen im Wald‘, keinen ‚gläsernen Berg‘“¹⁵, macht die Brücke einen Punkt des Ufers zu einem konkreten Ort. In *Der Chinese des Schmerzes* überquert Loser wiederholt eine Brücke über den Almkanal, der die Stadt Salzburg, vom Berchtesgardner Land kommend, seit dem Mittelalter mit Wasser versorgt; immer wieder beobachtet er hier zufällige Passanten und wird im Epilog zum mentalen Brücken-Wächter im Sinne des Chronisten der Niemandsbucht.¹⁶

Ist die Brücke hier genuiner Bestandteil der realen Erzähllandschaft,¹⁷ wird in *Kali* ‚dieselbe‘ Brücke bei der Ankunft der Sängerin in der Kindheitsgegend jenseits des Meers gleichsam wieder aufgebaut bzw. in das Bild einer Meeruferlandschaft hineinmontiert. Am Kai angekommen, besteigt die Sängerin ein Kanu oder einen „Einbaum [...], der an der Einmündung eines Fließchens, nein, eines Kanals in das Meer liegt“¹⁸, und rudert mit ihm den Kanal hinauf. „Auf einer Holzbrücke über den Kanal werden dann zwei Menschen stehen [...]. Ein Stück weiter steuert sie ans Ufer, steigt aus, bindet

13 Kastberger, Klaus: Peter Handke und das Salz – fünf Orte. In: Ders. (Hg.): Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift. Wien: Zsolnay 2009 (= Profile 12), S. 143-182, hier S. 149.

14 Foucault, Michel: Sexualität und Wahrheit. Bd 1: Der Wille zum Wissen. Aus dem Französischen von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2014, S. 63.

15 Handke, Peter: Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982-1987). Salzburg / Wien: Residenz Verlag 1998, S. 332.

16 Vgl. Polt-Heinzl, Evelyn: Peter Handke. In Gegenwelten unterwegs. Wien: Sonderzahl 2011, S. 67f.

17 Vgl. Pektor, Katharina: „Aber wie nähere ich mich L.'s Geschichte?“ Zur Entstehung von Peter Handkes Erzählung *Der Chinese des Schmerzes*. In: Kastberger (Hg.) 2009, S. 109-132.

18 Handke, Peter: Kali. Eine Vorwintergeschichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 72. Im Folgenden wird die Erzählung mit der Sigle KEV und der entsprechenden Seitenzahl im laufenden Text zitiert.

das Boot fest und geht – fast läuft sie – zurück zur Brücke; nur ist dort niemand mehr.“ (KEV 73)

Das Wiederfinden der beiden Brücken-Menschen – es sind der Salzherr und sein Sohn – steht außer Frage, denn während Loser ein trainierter Finder von Verlorenem ist, eignet der Sängerin diese Fähigkeit gleichsam genuin. Immer wieder findet sie Gegenstände im Vorbeigehen, ein Knopf, ein Ring, eine Augenlinse, und sie wird am Ende auch das verlorene Kind, die große Leerstelle des Buches, wiederfinden. Nachdem sie und der Salzherr in der Liebesszene zueinander ‚gefunden‘ haben, erklärt sie ihm die Kunst des Findens so:

Nicht den Platz fixieren [...]. Vielmehr: woandershin schauen, auch hinauf zum Himmel – denn danach zeigt sich das Nähere, das am Boden, umso schärfer. So schauen nicht im Stillstand, sondern in der Bewegung, im Gehen. [...] Und finden wirst du dein dir entfallenes Ding kaum in dem angegebenen Umkreis, sondern eher nebenan, oder eher weiter weg, und noch weiter. (KEV 146f.)

Das Gespräch der beiden findet vor der Tür seines Hauses statt, also gleichsam auf der Schwelle, nicht nur Ort des Transits sondern auch der Kommunikation. Als die Sängerin zum ersten Mal vor dieser Tür stand, noch beladen mit der Vorstellung, auf ihrer Begegnung mit dem Salzherrn laste ein schicksalhafter Fluch, betritt sie das Haus nicht gleich, sondern lässt sich „vorderhand nur auf der breiten Hausschwelle nieder. Reglos sitzt sie da, an den Türpfosten gelehnt, wie schwerer und schwerer werdend, wie mit der Schwelle einswerdend“ (KEV 93f.). „Es waren die Schwellen überhaupt, aus denen Liebende und Freunde sich die Kräfte saugten“ (DCS 127), sagt in *Der Chinese des Schmerzes* der Priester beim Gespräch der Kartenspiel-Runde, und Handke hat schon 1988 darauf hingewiesen, dass er in diese Rede „ironischerweise Sätze aus dem Fragment über die Passagen von Paris“¹⁹ von Walter Benjamin eingebaut hat.

Zum Schwellenkundler aber wurde Loser durch die Bemerkung eines älteren Archäologen-Kollegen, er, Loser, wolle „immer nur etwas finden“ (DCS 24). Daraufhin begann Loser sich darauf zu konzentrieren, „weniger das aufzuspüren, was noch vorhanden war, als das, was fehlte: das unwiederbringlich Verschwundene – das Verschleppte, oder auch bloß Verrottete –, welches zugleich als Hohlraum doch weiterbestand: die Leerstellen, oder Leerformen.“ (ebd.) Das hat ihn schließlich zur Fixierung auf die Schwelle als Aussparung im Raum und Ort des Übergangs gebracht.

19 Kurtz, Ulrich: „Das sind die Sachen, die mich zum Schreiben bringen“. Peter Handke im Gespräch mit Ulrich Kurtz über Doppelgänger, Verstorbene, Schwellen. In: *Das Goetheanum. Wochenschrift für Anthroposophie* (1988) 4, S. 21-25, hier S. 24f.

3. Formeln und Hohlformen

Was Handke in seine erzählend aufgespannten Räume hineinstellt, sind Debatten, Bilder und Konstellationen, die, wie auch der Umgebungsraum selbst, oft wie aus der Zeit gefallen wirken oder doch unzusammengehörig und damit das Potential eines „Gegengedächtnisses“ (Foucault) entfalten. In das Dispositiv des jeweiligen Erzählgebäudes werden unzugehörige Diskurse eingebaut und/oder zugehörige, also erwartbare Diskurs-elemente daraus eliminiert. Das irritiert, denn es sind die jeweils zugehörigen Diskurse, die für die Zeitgenossen die vorgefundene Welt ordnen und bewerten und damit auch die Bandbreite bzw. die Grenzen ihrer Wahrnehmung abstecken. „Was nicht in eine Formel gebracht war, existierte nicht, es mußte eine Einbildung sein, es hatte keinen Bestand, sonst wäre es, sei es bei Freud, sei es bei Kraus auf irgendeine Weise vorgekommen.“²⁰ So beschrieb Elias Canetti im Rückblick die intellektuellen Denk-Schranken seiner Jugendzeit. Profaner und zeitnäher formuliert: „Was man in der SCS [Shopping City Süd] nicht findet, findet man nirgendwo.“²¹

Das hegemoniale Sinngelände als Gesamt der basalen Codes und Diskurse kann durch Manipulation an den Bausteinen irritiert werden und eine Neukonfigurierung der vorgegebenen Werte-Ordnung anstoßen. In *Kali* interpretiert der Salzherr alle Tätigkeiten der verlorenen, „aus sämtlichen Erdgegenden“ (KEV 110) stammenden Flüchtlinge, für die es „nur böse Mächte [gibt]. Und die bösesten Mächte sind die oben im Himmel“ (KEV 111), als Gebet. Sie verrichten „all das, was sie so tun oder stümpfern, als Gebet, die zweckloseste Handlung, die kleinste Bewegung“ (KEV 112). Damit geraten gleich mehrere Diskursordnungen durcheinander: Der religiöse Ton irritiert das Selbstverständnis einer laizistischen Welt, während die ‚Verweltlichung‘ des Gebets das geschlossene Bild religiöser Regelsysteme sprengt. Dadurch entstehen Kippeffekte ins Utopische und auch ins Surreale, die den „zeitlichen und räumlichen Rahmen“²² verändern und so einen imaginären Ort der Betrachtung aufmachen. Die dadurch gewonnenen Freiheitsgrade enthalten ein subversives Potential, das Denkräume öffnet, in denen eine andere Wahrheit sichtbar werden kann und in dem Macht- und Autoritätsbeziehungen im Sinne Homi K. Bhabhas Konzept des „Dritten Raumes“ neu verhandel- oder doch darstellbar werden.

In *Kali* dekonstruiert Handke gleich zu Beginn zeittypische Diskurszusammenhän-

- 20 Canetti, Elias: Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931. München / Wien: Carl Hanser 1993 (= Gesammelte Werke 7), S. 118.
- 21 Seiß, Reinhard: Mahnmal der Konsumgesellschaft. In: Wiener Zeitung, 7./8.12.2016, S. 18f., hier S. 18.
- 22 Bhabha, Homi K.: Über kulturelle Hybridität. Tradition und Übersetzung. Hg. und eingeleitet von Anna Babka und Gerald Posselt. Aus dem Englischen von Katharina Menke. Wien / Berlin: Turia + Kant 2012, S. 69.

ge, indem er sie auf jenen Kern rückführt, mit dem sie ihm einst wichtig waren: das Popkonzert ohne Glamour, das Kino ohne Blockbuster. „Ihre Musik hat mein Wir neubelebt“ (KEV 13), sagt der Chauffeur zur Sängerin. Mit diesem durch die Schreibweise ‚erfundenen‘ Verb „neubeleben“ spricht er aus, was Handke mit der Popmusik einst verbunden hat – so wie er in seinem Werk den Gesten und Kommentaren von Randfiguren aus sogenannten ‚bildungsfernen‘ Schichten oft eine zentrale Deutungshoheit zugesteht.²³ Im Kinocenter betritt die Sängerin dann zwei Vorführräume: In dem mit überalterten Besuchern ist die Leinwand „wie früher die Bühne“ (KEV 16), im andern dann „Knall und Fall, Schreien, Toben, Bersten, Röcheln, Explosionen, noch und noch“ (KEV 17).

Im Erzählaufakt ist die Figur des Erzählers Teil der Szenerie, nämlich Besucher jenes Konzerts, bei dem die Sängerin explizit auf jede zum Popgeschäft gehörende Inszenierung als Star und Kultgröße verzichtet. Sie hat offenbar keine Bühnenshow abgezogen, denn sie verlässt die Bühne „ohne Schweiß“ (KEV 9) und noch während des Applauses, auch muss sie sich nicht umziehen, da sie offenbar „mit ihrem Straßenzeug“ (KEV 10) aufgetreten ist. Das ist mehr als ein Gegenentwurf zum üblichen Glamourmarketing der Popkultur, es ist eine Neukonfiguration der Utopie einer Gegenkultur aus dem Geist des Aufbruchs von 1968. Das ist auch der unausgesprochene Hintergrund der „Moralpredigt“, mit der die Pastorin in *Kali* mit der Generation der Babyboomer abrechnet, die bei ihrem Aufbruch auch manche Rituale und Konventionen ‚entsorgte‘, ohne dafür Ersatz zu schaffen. Mitzuhören sind in dieser Ansprache auch die Anfang 2007 neu aufflammenden Debatten über alte RAF-Prozesse.

Für meine Generation gibt es nichts Höheres mehr. [...] Eine Generation im Aufbruch? Eine Pioniergeneration? Oder meinetwegen auch eine verlorene Generation? Eine verkaufte? Eine verratene? [...] wir richten nichts als Unheil an in der lieben Welt, und das nicht einmal durch unser Tun und Lassen, sondern durch unser bloßes Dasein. Allein durch die Art unseres Daseins, ständig voll da, ständig in der Überzahl, ist unsreiner eine Beleidigung allein schon für das Auge – es muß ja nicht das Auge Gottes sein –, und eine Kränkung für die Seele. (KEV 80f.)

Viele der ästhetischen Praktiken, mit denen Handkes Generation zur Befreiung aufbrach, sind durch die ökonomischen Verwertungszusammenhänge ins Schrille gekippt: Popmusik, Film, Performance, aktuell wird zunehmend auch der Literaturbetrieb davon erfasst. Aus emanzipatorisch aufgeladenen Diskursen und kulturellen Praktiken wurden kommerzialisierte Hohlformen, gesellschaftspolitisch entkernt bzw. umgedreht. Und diese Problematik greift weit über das Phänomen Popmusik hinaus, wo der Kippeffekt vielleicht nur als erstes sichtbar wurde. Popmusik galt als Teil der fortschrittlichen,

23 Vgl. Polt-Heinzl, Evelyn: „... weil uns das ganze Sehen nicht rätselhaft genug vorkommt“ (Ludwig Wittgenstein). Handkes (Sprach-)Bilder als Schule des Sehens. In: Estermann, Anna / Höller, Hans (Hg.): Schreiben als Weltentdeckung. Neue Perspektiven der Handke-Forschung. Wien: Passagen Verlag 2014, S. 47-60.

widerständigen Jugendkultur. Das Erstaunen war groß, als Neonazi-Bands die Szene betraten und gute Musik machten. Niemand hatte sich überlegt, dass Popmusik politisch eine Hohlform ist, die so und so gefüllt werden kann oder auch nur im Zeichen von Kommerz und Glamour zu einer leeren Geste verkommt. „Dann wurde ihm die innere Stummheit bedrohlich [...], und er wünschte sich die Leidenschaft des Sprechens zurück. Unwirklichkeit heiße: alles konnte geschehen, aber er hatte keine Eingriffsmöglichkeit mehr. Ging es nicht doch gegen eine fremde Übermacht?“²⁴ Das denkt Sorger in *Langsame Heimkehr* (1979), und die „fremde Übermacht“ ließe sich als jener Zeitgeist umreißen, den die Revolte von 1968 wie einen Geist aus der Flasche in die Konsumwelt entließ.

4. Die Kunst der Neukonfiguration

Dass dieses Phänomen ein prinzipiell politisches ist, wird in jüngster Zeit an vielen gesellschaftlichen Knotenpunkten sichtbar und hat mit den wachsenden Lücken zwischen Sprachpraxis und gemeinter Realität zu tun, die der Gesellschaft zunehmend eine verbindliche Basis entziehen. Sven Reichardt hat die schleichende Aushöhlung und Umkehrung von gesellschaftspolitisch nicht (mehr) geerdeten Begriffen am Beispiel des Wortfelds „alternativ“ analysiert, das in den 1970er/80er Jahren als „linkscodierte[r] Begriff“ der alternativen Grünbewegung galt. Während das Adjektiv sich auf den Kontext „alternative Energie“ zurückgezogen hat, konnte das Substantiv 2013 problemlos von der rechtsradikalen „Alternative für Deutschland“ „gekapert“ werden.²⁵ Wie radikal auch der kritische Diskurs eine Verbindung zu klar definierten politischen Positionen – rechts/links, oben/unten – verloren hat, wird dabei in dieser Analyse selbst sichtbar. Begriffe wie „jugendkulturell“ und „Bürgergesellschaft“ werden hier eindeutig im damaligen „Habitus des Aufbruchs“²⁶ im Sinne einer umfassenden Demokratisierung der Gesellschaft verortet, als wären nicht auch die Neonazi-Szene „jugendkulturell“, während der Begriff „Bürger“ seit der Revolution von 1848 seine politische Bedeutung – in Abgrenzung zum Adel – längst eingebüßt hat. Werden Begriffe wie diese nicht genau politisch definiert, bleiben sie übernahmegefährdet durch jede beliebige politische Bewegung. Umgekehrt wiederum ist Pegida eine klassische Ausformung der Zivilgesellschaft, schließlich inkludiert dieser Begriff zunächst nur eine Abgrenzung von militärisch organisierten gesellschaftlichen Formationen.

24 Handke, Peter: *Langsame Heimkehr*. Erzählung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 129.

25 Reichardt, Sven: *Alternative*. Eine politische Begriffsgeschichte. In: *Idee. Zeitschrift für Ideengeschichte* 10 (Winter 2016) 4, S. 114-118, hier S. 114f.

26 Ebd., S. 115.

Literarische Rede, so wie Handke sie versteht, dokumentiert und verhandelt dieses Anderswerden der Sprache und ist damit zentrales Element eines gesellschaftlichen Gergedächtnisses. Vor diesem Hintergrund relativieren sich gängige Zuschreibungen, Handkes literarisches Sprechen sei spätestens seit *Langsame Heimkehr* weltabgewandt, in jedem Fall unpolitisch. Seine lebenslange Arbeit an ‚Wortlisten‘, die in allen seinen Journalbänden nach neuen, anderen Begriffen zur Beschreibung von (Natur-)Phänomenen fahnden, sind mehr als die Suche nach poetischen Bildern, es geht um eine Neuvalenzierung abgegriffener, ausgehöhlter, blind gewordener oder auch de-kontextualisierter Begriffe und Sprachbilder. Eine systematische Relektüre könnte hier zeigen, dass Handkes ‚Wortlisten‘ – wie ein gelungener Aphorismus – häufig das Ergebnis eines langen und analytischen Reflexionsprozesses über die Befindlichkeit unserer Gesellschaft darstellen. „Verb für die Bewegung der Blätter (im Nachtwind): sie ‚wirtschaften“²⁷, heißt ein Eintrag im Journalband *Gestern unterwegs* (2005). Das konfiguriert einen Bereich menschlichen Handelns komplett neu, indem es das Verb „wirtschaften“ mit Blick in die Baumkrone zurückführt auf seinen Kern, der nicht Profitmaximierung lautet, sondern ein Haushalten, ein sinnvolles Handeln zusammen mit anderen im Interesse des Gemeinwohls. Ähnlich umgepolt wird unser Blick auf die sogenannten sozialen Netzwerke im Eintrag: „Verb zum Laut der himmelaufsteigenden Lerchen: Sie ‚twittern“²⁸.

Derartige Rückführungen von Bedeutungsinhalten auf Erfahrungsbilder und Diskurse, die nicht mehr verstanden werden und/oder scheinbar auf nichts Faktisches oder nichts Relevantes (mehr) bezogen werden können, wirken unzugehörig, also verstörend. In *Der Chinese des Schmerzes* überlegt Loser, Vergils *Georgica* zitierend, ob das in dieser „Landschaftslehre in Versen“ (DCS 42) überlieferte Erinnerungswissen noch einen Ort und eine Funktion für die Gegenwart haben könne: „Weiterwirkende Tatsachen oder wirkungslos gewordene Zaubersprüche? Gesetzeskräftige Daseinsform, oder bloß noch angemaaßte Beschwörungsformeln. [...] immer neu eingreifende Bilder, oder außer Kraft gesetzte alte?“ (DCS 69f.) In einem Interview bekannte Handke 1987, er suche „die Verbundenheit des Worts mit dem ursprünglichen Ding zu wiederholen oder zu erneuern“²⁹, denn: „Es gibt Wörter, die jeden Tag gesagt werden, doch der, der leidet und schreibt, gibt den Wörtern eine neue Bedeutung, und damit verjüngt sich die Welt.“³⁰ Indem Handke semantische „Übereinkünfte infrage“ stellt, vermag er „unsere Sprache und damit auch unser Denken zu reinigen“, auch wenn man Handke „nicht

27 Handke, Peter: *Gestern unterwegs*. Aufzeichnungen November 1987 bis Juli 1990. Salzburg / Wien: Jung und Jung 2005, S. 484.

28 Handke, Peter: *Vor der Baumschattenwand nachts*. Zeichen und Anflüge von der Peripherie 2007-2015. Salzburg / Wien: Jung und Jung 2016, S. 188.

29 Handke, Peter / Gamber, Herbert: *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamber. Zürich: Ammann 1987, S. 112.

30 Handke 1994, S. 14.

zu einer Putzfirma des Geistes machen“³¹ sollte, schrieb Wendelin Schmidt-Dengler in einer Würdigung zu Handkes 65. Geburtstag. In diesem Sinn aber ist Handkes Werk ein Beweis dafür, dass es „der Literatur im Rückbezug auf sich selbst und eine eigenständige Bedingung und Gebrauchsweise des Erzählens [...] gelingen [kann], die Verwerfungen und Begrenzungen einer primär ökonomischen Beziehung zur Lebenswelt aufzuzeigen“³².

5. Klage, Anklage, Moralpredigt

Als Störfaktoren können oft schon kleine Einsprüche wirken, die von den hegemonialen Diskursen vorgesehene Interpretationen als historisch geworden und also veränderbar aufzeigen, und sei es nur eine verkehrspolitische Einrichtung, die sich dank EU-Vorgaben in kürzester Zeit europaweit flächendeckend verbreitet hat. „Zur Zeit, da diese Geschichte spielt“, heißt es im 1997 erschienenen Roman *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus*, „gingen selbst die Einmündungen solch eines entlegenen Weges [...] in eine noch so abseitige kleine Landstraße im Kreisverkehr vor sich, und zwar auf dem ganzen Kontinent.“³³ Mitunter verpackt Handke derartige Attacken in einen Nebensatz, wie die Kritik an Modetrends bzw. an den Vermarktungstechniken eines jungen Gewerbes wie dem Nagelstudio: „Ein Fingernagel kratzt über die Scheibe, der sich nach einem richtigen Nagel anhört.“ (KEV 85) In *Der Chinese des Schmerzes* wird die Einführung der Sommerzeit nicht kommentiert, sondern mit der Beschreibung konkreter Beobachtungen wie einem schlaflosen Kind und den „seltsam verfrühten Feierabendposen“ (DCS 84) der Erwachsenen ins Bild gesetzt.

Holt Handke zu derartigen Sündenregistern der sozialen Praktiken unserer Gesellschaft mit größerem Atem aus, wird das in der Regel nur dann als verstörend wahrgenommen, wenn sie als „Predigt“ bezeichnet bzw. inszeniert und im Religiösen kontextualisiert werden. In *Der Chinese des Schmerzes* wird das Wort ‚Predigt‘ (DCS 128) zwar ausgesprochen und der Sprecher ist tatsächlich ein Priester, doch seine Rede – ein Plädoyer für das Schwellenbewusstsein – wird am Kartentisch gesprochen und hat daher die Literaturkritik nicht irritiert.

Anders lag der Fall bei Situierung wie Positionierung in der Predigt-Szene in *Kali*, wie zuvor schon bei der Rede der Verwalterin und vor allem bei der abschließenden

31 Schmidt-Dengler, Wendelin: Rebell & Reiniger der Literatur. In: Österreich, 1.12.2007, S. 4-6, hier S. 4.

32 Schönthaler, Philipp: Portrait des Managers als junger Autor. Berlin: Matthes & Seitz 2016, S. 121.

33 Handke, Peter: In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus. Roman. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 119.

Ansprache Novas in *Über die Dörfer*. Das hat wohl auch dazu geführt, dass *Kali* Rezensenten zum Vergleich mit diesem Stück aus dem Jahr 1981 angeregt hat³⁴, und Handke prompt das Etikett eines „literarischen Bußprediger[s]“³⁵ verliehen wurde. Und es waren nicht zufällig diese beiden Werke, die besonders laut den Vorwurf hervorriefen, Handke habe sich von einer realistischen Beschäftigung mit der Welt abgewandt.

In beiden Werken werden die Moralpredigten sprachlich wie mit der Positionierung der Sprechenden im Erzählraum besonders herausgestellt. In *Über die Dörfer* paraphrasiert eine an der Friedhofsmauer lehrende Leiter die Kirchenkanzel. „*Wie ein Torso erscheint Nova oben über der Mauer und stützt sich dort auf. [...] Alle wenden sich Nova zu. Diese spricht ruhig, leichthin, und zugleich doch dringlich*“³⁶, lautet die Regieanweisung. In *Kali* springt die Pastorin plötzlich auf „und geht zu der einen fensterlosen Wand, mit einer Art Estrade davor. Darauf stellt sie sich mit dem Rücken zum Raum. Und so spricht sie dann auch“ (KEV 85). Diese Pose verzichtet zwar auf eine dezidierte Kanzel-Inszenierung, ähnelt in ihrer Aufgeladenheit aber doch jener Novas in *Über die Dörfer*, während die Rede der Pastorin mit ihrer Haltung der Anklage, nicht des Aufrufs, inhaltlich an die „O tempora o mores“-Ansprache der Verwalterin erinnert³⁷. Und natürlich reflektiert die Predigt der Pastorin die Veränderungen der gesellschaftlichen Befindlichkeit in den zwischen den beiden Werken liegenden 26 Jahren. Schuldige sind immer schwerer benennbar und selbst die „Hölle“ hat sich gleichsam profaniert:

Ja, die Mächte sind unbesiegbare geworden.

[...]

Denn niemand, der zuständig ist.

Denn niemand, der verantwortlich ist.

[...]

Ja, es ist die Hölle.

[...]

Eine melodische Hölle, eine summende Hölle,

eine Hölle aus zehn Milliarden verschiedener Erkennungsmelodien.

Eine Hölle der Apparaturen, Tastaturen und Systeme. (KEV 86f.)

Als sich die Pastorin in einer späteren Szene dann direkt an ihre Gemeinde wendet, tut sie das im zugehörigen Ambiente der Kirche, steht aber dezidiert „vor dem Volk, auf gleicher Höhe, ohne Kanzel. Dennoch hatte das, was sie so von sich gab, etwas von einem Abkanzeln“ (KEV 156). Statt Trost und Heilsversprechen enthält ihre Rede eine Pauschalverdammung: „Nur noch Gesindel seid ihr auf Gottes Erde, Desperados. Ver-

34 Winkler, Willi: Das ist kein Säuseln des Windes, das ist das Säuseln der Hölle. In: *Süddeutsche Zeitung*, 3.2.2007, S. 16.

35 Weinzierl, Ulrich: Im Töten Winkel des Dritten Weltkriegs. In: *Die Welt*, 3.2.2007, Beil., S. 3.

36 Handke 1981, S. 108f.

37 „O Zeiten“, ruft hier die Verwalterin aus (Handke 1981, S. 23).

nichtet gehört ihr. Weg mit euch. Unzählig sind inzwischen die täglichen Schrecken.“ (Ebd.) Den Umschwung der Stimmung oder beinahe der Weltlage bringt die Sängerin, die plötzlich mit dem wiedergefundenen Kind in der Kirchentür steht.

In *Der Große Fall*, erschienen vier Jahre nach *Kali*, kommt eine Moralpredigt vergleichsweise unauffällig daher und wurde daher auch von der Kritik nicht angemahnt. An einer Waldlichtung stehend beginnt der Schauspieler – ohne Publikum – mit einer gewissermaßen privaten Rundumschelte gegen all die Fitnessläufer, Biker und „Musikstöpsel“³⁸-Träger der urbanen Bobo-Kultur, die er hier aufmarschieren und den magischen Schwellenort verunehren sieht. Näherkommend, oder genauer hinschend, verändert sich der Ort – es ist kein magischer Platz, sondern ein mit Spazierwegen durchzogenes Naherholungsgebiet; vor allem aber individualisiert sich die „Menge“, letztlich sind es Geher, Beerensammler, Pilzesucher wie der Schauspieler selbst. Das ist eine der fast in jedem Buch Handkes eingebauten Demontagen der eingenommenen Kunder-Pose, die mit großer Geste anprangert, was sich als (optischer) Irrtum entpuppt.

Eine besondere Volte in diesen Akten der Revision an der Erzähler-Position als moralischer Instanz ist in *Der Chinese des Schmerzes* Losers große „Ansprache“ an „einen sich über die Wand tastenden Weberknecht“. Sie lautet: „Oho. So so. Aha. Hm. Na ja. Gut. Also dann.“ (DCS 185) Das Pendant zu dieser ‚Predigt‘ an einen der „Patrone der Schwellensucher“ (DCS 42)³⁹ ist gleichsam die Litanei der Osterglocken (DCS 193) – eine der zahlreichen Litaneien in Handkes Werk –, die mit dem Kontext des Faust-Bezugs einen eigenen Raum aufspannt. Die phallische Interpretation der zahlreichen Kirchtürme im Text zeigt im Übrigen die Grenzen einer rein „textpoetischen Interpretation“⁴⁰: Die Türme sind schlicht das beherrschende Faktum des Salzburger Stadtbildes und überdies durch die große Zahl barocker Kirchenbauten von zahlreichen weiblich gerundeten Kuppeln durchwachsen.

6. Die Ausfahrt des Helden

Der Mythenforscher Joseph Campbell entschlüsselte 1949 in seiner Studie *The Hero with a Thousand Faces*⁴¹ „das Genom des Heroischen“⁴². Die klassische Heldenfahrt

38 Handke, Peter: *Der Große Fall*. Erzählung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2011, S. 93.

39 Vgl. Höller, Hans: *Eine ungewöhnliche Klassik nach 1945*. Das Werk Peter Handkes. Berlin: Suhrkamp 2013, S. 149f.

40 Bossinade 1999, S. 217f.

41 Campbell, Joseph: *Der Heros in tausend Gestalten*. Aus dem Amerikanischen von Karl Koehne. Berlin: Insel Verlag 2015.

42 Esders, Michael: *Ware Geschichte*. Die poetische Simulation einer bewohnbaren Welt. Bielefeld: Aisthesis 2014, S. 17.

besteht demnach aus zwölf Phasen, die bis herauf zu *Star Wars* wirkmächtig sind: (1) Schilderung der gewohnten Welt, (2) Ruf des Abenteurers, (3) Weigerung, (4) Begegnung mit einem Mentor, (5) Überschreiten der ersten Schwelle, (6) Bewährungsproben / Begegnungen mit Verbündeten und Feinden, (7) der Held sinkt tief und gerät in höchste Gefahr, (8) besteht die Prüfung bzw. überwindet die Gegner, (9) erhält die Belohnung; es folgen (10) der Rückweg mit Todesgefahr, daraus geht der Held (11) gereift hervor, kehrt mit dem errungenen ‚Elixier‘ zurück und findet (12) Anerkennung.

Die Abfolge von Aufbruch, Reise/Wanderung und Rückkehr ist in Handkes Werk als fester Bestandteil seiner „Praktiken des Gehens“ omnipräsent. In *Der Chinese des Schmerzes* wiederholt sie sich in jedem der drei Handlungskapitel, während *Kali* als idealtypische Heldinnenausfahrt inszeniert ist. Es scheint ein Ruf ergangen, eine höhere Macht hat eingegriffen und auserwählt, was die Figur der Sängerin mythisch auflädt. „Ich gehöre niemandem. So steht es geschrieben. Aber einer gehört mir. Wird mir gehören. Einer. Bald schon. Demnächst. So steht es geschrieben.“ (KEV 28) Mit diesen Worten weist die Sängerin die Annäherung ihres Gitarristen zurück, und in diesem Geist bricht sie zu ihrer Reise in die Kindheitsgegend auf. Am Ende freilich stellt sich heraus, dass gar kein Ruf ergangen war und nichts geschrieben steht. Es ist der Salzherr, der vor dem scheinbar vorherbestimmten gemeinsamen Sprung vom Salzberg hinunter den Bann aufhebt. „Allein – daß – du – es – gesagt – hast –, heißt – nicht –, daß – du – es – tun – mußt. – Denn nirgends – steht – es – geschrieben.“ (KEV 132) Mit dieser dem Schneewind abgelassenen Botschaft hebt der Salzherr und Geliebte der Sängerin den Bannspruch auf, dem sie sich – auch in prekärer Selbstüberschätzung – unterstellt hatte. Der für die Heldenausfahrt zentrale, weil initiale Punkt (2) Ruf des Abenteurers, der Baustein, der für Punkt 3 bis 12 die Basis abgibt, wird herausgezogen und damit der gesamten Inszenierung eine andere Interpretation unterlegt: Es bedarf keines Anrufs, keiner künstlichen Selbstüberhebung, das Leben will gelebt sein in seiner ganzen Banalität und Schwere.

Eine Art Paraphrase auf das Konzept der Heldenausfahrt ist auch die Wanderung des Schauspielers von seinem Haus an der Peripherie ins Zentrum der nahen Stadt (Paris) in *Der Große Fall*. Auf seinem Weg betritt er zwei Orte der Vergesellschaftung menschlicher Grundbedürfnisse – einen spirituellen und einen kreatürlichen, eine Kirche und eine Bedürfnisanstalt. An beiden Orten gelingt es ihm zumindest momentelang, sich als Teil einer Gemeinschaft zu erleben, ein Gefühl, das in Panik umschlägt, je mehr er sich dem Zentrum nähert, also dem Dilemma der Urbanität. „[A]usgerenkt an Leib und Seele“⁴³ fühlt er sich zuletzt – was an den „komplizierte[n] Seelenbruch“⁴⁴ in *Die Stunde der wahren Empfindung* (1975) fast vier Jahrzehnte früher erinnert.

43 Handke 2011, S. 278.

44 Handke, Peter: *Die Stunde der wahren Empfindung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, S. 31.

7. Utopie der Gemeinschaft

„Der Mensch hat sich gebildet, als die Sprache zur Verstreuung bestimmt war, und wird sich deshalb wohl auflösen, wenn die Sprache sich wieder sammelt“⁴⁵, heißt es in Foucaults *Ordnung der Dinge*. Der Imaginationsraum der Literatur ist als Ort denkbar, an dem sich die Sammlung der Sprache und das Verschwinden des Subjekts bzw. sein Aufgehen in einem gemeinschaftlichen Wir vollziehen kann. Der Salzherr in *Kali* formuliert diese Utopie im Medium der Geschichte des Turmbaus zu Babel. Als Strafe für die Hybris der Menschen hatte Gott einst ihre Sprachen verwirrt, und der Turmbau musste abgebrochen werden. „Hier freilich habe ich es erlebt, daß, je tiefer die Stollen getrieben sind, die da Arbeitenden und Lebenden die Sprache der anderen, auch wenn ihnen diese oben fremder als fremd war, umso besser und klarer verstehen.“ (KEV 125)

Erzählrealität wird die Utopie ungetrübt harmonischer Gemeinschaftlichkeit in *Kali* beim Fest in der kleinen Bar von „ungeahnte[r] Weiträumigkeit“ (KEV 135), in der als Ausformung einer klassischen Heterotopie ganz eigene Gesetzmäßigkeiten gelten. Hier sind alle realen Größen- und Machtverhältnisse außer Kraft gesetzt, alle Differenzen und Unstimmigkeiten eingeebnet, ein herrschaftsfreies einander Verstehen und einander Zugewandt-Sein wird möglich. Ein Äquivalent dieser Utopie ungetrübt Gemeinschaftlichkeit ist in *Der Chinese des Schmerzes* das Schwellen-Gespräch der Kartenspieler, das sich auch formal in einer narrativen Mehrstimmigkeit umsetzt, in der die Identität des jeweiligen Sprechers nicht mehr auszumachen ist und in einem gemeinschaftlichen Schweigen mündet.

Einer nach dem andern verstummte. Es war jedoch nicht die übliche Sprechpause vor dem Aufbruch. Das Erzählen schien vielmehr in dem Schweigen weiterzugehen und auf diese Weise sogar noch bedrter zu werden. Ein jeder rückte immer tiefer in sich selbst hinein und traf sich dort mit dem andern, mit dem er jetzt alles zwanglos gemeinsam hatte. „Es war einmal wir.“ (DCS 133f.)

„Indem die Erzählung anfang, ging meine Fährte verloren: Spurenverwischung“ (DCS 11), heißt es zu Beginn des Buches, und im Epilog löst sich mit den personenbezogenen Sätzen der Erzähler in der Vision eines den Menschen wohlwollend zugeneigten Brücken-Wächters auf. Doch der „zum ‚Brückensteher‘ transformierte Erzähler“⁴⁶ ist keineswegs „ein abgespaltener Teil der Gemeinschaft“, an dem die Passanten „wie blind [...] vorüberziehen“⁴⁷. Er ist als „der Wachhabende“ (DCS 251) vielmehr eine Vorwegnahme der Figur des teilnehmenden Zuschauer-Chronisten aus *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, die das Leben und Treiben der Menschen mit teilnehmendem Wohlwollen

45 Foucault 2015, S. 461.

46 Bossinade 1999, S. 220.

47 Ebd., S. 186.

begleitet und bezeugt. Kurz zuvor hat Loser für sein eigenes Leben, vor allem für den begangenen Mord, seinen Sohn mit dieser Funktion betraut – „Ich brauche dich als meinen Zeugen.“ (DCS 241) Erzähltechnisch transformiert diese Szene als Erzählung in der Erzählung das Erzählte zum Geständnis.

Als Ort aber zeichnet die Brücke über den Almkanal ihr strategischer Unwert aus, in Kombination mit der für zivilen Nutzen eingesetzten menschlichen Ingenieurskunst eine größtmögliche Garantie für Glück bzw. für eine größtmögliche Absenz äußerer Gefahren. Die Brücke

ist zu klein, daß sie je aus strategischen Gründen gesprengt werden müßte. Es würde da nie eine Fahne entrollt werden. Unter einem Panzer würde sie auf der Stelle einbrechen. Auch die Natur würde sich hier kaum von ihrer Gewaltseite zeigen: bei Hochwasser würde die Zapföffnung oben an der Ache – dem Kanalsprung – einfach verschmälert werden. (DCS 251f.)

Die Beschwörung der größtmöglichen Absenz von Gefährdung durch Mensch oder Natur markiert den Punkt, an dem der Erzähler mit dem Ort eins werden kann und seine Mission erfüllt ist. „Dem mittelalterlichen Kanal⁴⁸ entströmen nun [...] Ruhe, Verschmitztheit, Verschwiegenheit, Feierlichkeit, Langsamkeit und Geduld.“ (DCS 255) So lautet der Schlusssatz des Buchs, der im Typoskript der Urfassung,⁴⁹ noch in etwas abgeänderter Form und drei zeitlichen Schichten handschriftlich ergänzt ist. Wie Handke mit dieser Schlussapothese rang, zeigen auch die Varianten auf diesen Epilog, mit denen er in seinem Notizbuch⁵⁰ experimentierte.

Dieser Vision scheint eine Szene zu Beginn von *Kali* direkt zu antworten. In der nächtlichen Großstadt taucht hier ein Zeitungsverkäufer auf, „mit einem Exemplar der Morgenzeitung wedelnd und in einem fort ins Leere rufend: ‚Der Ewige Friede ist erklärt!‘, während die Schlagzeile das Gegenteil besagt: ‚Das Grauen!‘ Und ihm folgt ein anderer nächtlicher Rufer: ‚Historischer Augenblick: Erster Menschheitstag ohne einen Toten!‘“ (KEV 20) „Der Bescheidwiser, der sich unter Literatur nichts anderes mehr vorstellen kann als das, was er eh wiedererkennen möchte, sagt reflexartig gleich das Wort Kitsch. Das Poetische und der Zeitgeist stehen sich seit je konträr gegenüber.“⁵¹ So versuchte ein Rezensent das Buch zu verteidigen, doch bei Handke lassen poetische Visionen dieser Art immer die Folie der gesellschaftspolitischen Realität durchscheinen, der er seine literarische Arbeit als Gegendiskurs einzuschreiben trachtet. Der „Vertrauensvorschuss“, dass „marginale Praktiken wie die Kunst [...] per se als subversiver Akt

48 Die Führung des Almkanals durch den Mönchsberg ist das älteste mittelalterliche Stollenssystem Mitteleuropas.

49 Kastberger 2009, S. 159.

50 Ebd., S. 254.

51 Böttiger, Helmut: Im Salzbergwerk der Sprache. „Kali“, Peter Handkes aktuelles „Vorwinterrmärchen“. In: Stuttgarter Zeitung, 6.2.2007, S. 25.

ausgegeben werden, der herrschende Diskurse destabilisiert“, mag seit den 1980er Jahren „weitgehend verpufft“⁵² sein. Es sind Autoren wie Peter Handke, die an der Wiederherstellung und Weiterentwicklung dieser ureigensten Funktion von Literatur arbeiten.

52 Schönthaler 2016, S. 120.

„Bild? Chimäre? Fata Morgana? – Bild; denn es ist in Kraft“

Peter Handkes *Die Wiederholung*

Die Wiederholung (1986) nimmt einen unausweichlichen Status im Gesamtwerk des Autors ein. Die unzweifelhaft positive Resonanz gleich nach dem Erscheinen der Erzählung wurde auch seither nicht in Frage gestellt: „Unpräzise, doch anspruchsvoll, verwickelt, aber nie verworren, ohne Zierat und Ballast, unpathetisch, mit einfachen Worten erzählt Handke eine große Geschichte“ (Martin Lüdke); „[*Die Wiederholung*] ist „ein Sprachdenkmal für das verstreute, vertriebene, unterdrückte, staatenlose Volk der Slowenen. Peter Handke gibt diesem ‚so zärtlichen wie grobianischen Volk‘ eine literarische Identität, einen Ort, einen Mythos, eine Geschichte, eine hochgemute Gegenwartigkeit“ (Sigrid Löffler).¹ Literaturwissenschaftlich wird die aktuelle Erzählung ziemlich schnell innerhalb des Gesamtwerks erklärt: Rolf-Günter Renner setzt sich mit der *Wiederholung* nach seiner grundlegenden Monographie über Handkes Werk auseinander; Jürgen Egyphtien analysiert das aktuelle Buch mit Hilfe einer holistischen Erzähltheorie; W. G. Sebalds Interesse führt zu einer metaphysischen Konzeptualisierung im Sinne eines Jenseits der sprachlichen und geographischen Grenze bei Handke.² Nach seinen enthusiastischen Bekenntnissen zu Jugoslawien schlägt die Rezeption indes eine neue Richtung ein. Seine Erzählkunst und Wertposition, seine Wirkung auf Slowenien und seine Vermittlungsfunktion in Richtung deutschsprachiger Kulturraum wird von ideologischen Schwierigkeiten weitgehend befreit und im Dialog mit Nachbarkulturen zu erörtern versucht: Neva Šlibar problematisiert das Eigene und das Fremde im „slowenisch gebürtigen“ Werk Handkes rezeptionsgeschichtlich; Karl Wagner gibt eine argumentative Erklärung dafür, welche Prämissen für den Jugoslawien-Traum Handkes relevant sein können, ohne seinen autonomen Welt- und Wert-Vorstellungen in Bezug auf *Die Wiederholung* zu schaden.³ Im Weiteren wird *Die Wiederholung* im Kontext der

- 1 Lüdke, Martin: Die wirkliche Heimkehr des Peter Handke. Sein neuer Roman *Die Wiederholung*. In: Frankfurter Rundschau, 1.10.1986. – Löffler, Sigrid: Der Mönch auf dem Berg. In: Profil, 17.11.1986.
- 2 Renner, Rolf-Günter: Peter Handke: *Die Wiederholung*. In: Arbitrium 1/1988, S. 100-105. – Egyphtien, Jürgen: Die Heilkraft der Sprache. Peter Handkes „*Die Wiederholung*“ im Kontext seiner Erzähltheorie. In: Text + Kritik 24 (1989), 5. Auflage: Neufassung, S. 24-58. – Sebald, W.G.: Jenseits der Grenze – Peter Handkes Erzählung *Die Wiederholung*. In: Ders.: Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag 1995 (1991), S. 162-178.
- 3 Šlibar, Neva: Das Eigene in der Erfindung des Fremden. Spiegelgeschichten, Rezeptionsgeschichten. In: Brandtner, Andreas / Michler, Werner (Hg.): Zur Geschichte der österreichisch-

gleichzeitigen Notizensammlungen betrachtet: Franz Josef Czernin sucht nach Übereinstimmungen von Erzählung und Weltanschauung in den Tagesaufzeichnungen im Journal *Am Felsfenster morgens* (1998) und in den literarischen Erzählungen.⁴ Neben diesen grundlegenden Textanalysen und wissenschaftlichen Beiträgen räumen österreichische Literaturgeschichten der *Wiederholung* eine wichtige Position ein: Wendelin Schmidt-Dengler nimmt Handkes Werk in seine Vorlesungsreihe auf, Klaus Zeyringer kontrastiert Handkes *Wiederholung* mit Thomas Bernhards *Auslöschung* anlässlich des zeitgleichen Erscheinens beider Werke.⁵

Zu diesem anerkannten Status der *Wiederholung* gehört auch die internationale Relevanz des Werkes, das nach seinem Erscheinen in ungarischer Übersetzung besonders intensiv rezipiert wurde.⁶ Attila Bombitz erklärt Handkes Erzählung im Kontext österreichischer literarischer Traditionen; Anita Czeglédý sucht nach dem Heimat-Begriff des Autors und befreit gleichzeitig das Werk von den medial breitgetretenen, falsifizierten jugoslawischen Ideologien mit Hilfe der biographisch und poetisch-sprachlich orientierten Rezeption; Ágnes Gubicskó bietet eine psychoanalytisch untermauerte sprachkritische Analyse zur *Wiederholung* an.⁷ Erwähnt sei schließlich ein Handbuch zur Weltliteratur in ungarischer Sprache, in dem die deutschsprachige Literatur nach 1945 u.a. durch Handke mit seiner *Wiederholung* (neben Brecht, Dürrenmatt und Grass) vertreten ist. Dass Handkes Werk darin enthalten ist, ist dem Komparatisten István Fried und seinem Interesse an Slawisch-Osteuropäischem zu verdanken.⁸ Handkes Erzählung

slowenischen Literaturbeziehungen. Wien: Turia + Kant 1998, S. 367-387. – Wagner, Karl: Ins Leere gehen. Handkes „Epos eines Heimatlosen“: *Die Wiederholung*. In: Brandtner, Andreas / Michler, Werner (wie oben): Zur Geschichte der österreichisch-slowenischen Literaturbeziehungen. Wien: Turia + Kant 1998, S. 389-400.

4 Czernin, Franz Josef: *Die Wiederholung und Am Felsfenster morgens*. Zum Verhältnis von Erzählung und Weltanschauung bei Peter Handke. In: Text + Kritik 24 (1999), 6. Auflage, Neufassung, S. 36-50.

5 Schmidt-Dengler, Wendelin: Peter Handke: *Die Wiederholung*. In: Ders.: Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. Salzburg und Wien: Residenz 1995, S. 488-506. – Zeyringer, Klaus: *Wiederholung – Auslöschung*. In: Ders.: Österreichische Literatur 1945-1998: Überblicke, Einschnitte, Wegmarken. Innsbruck: Haymon 1999, S. 194-200.

6 Handke, Peter: *Az ismétlés* [Die Wiederholung]. Übersetzt von Dezső Tandori. Budapest: Magvető 1990.

7 Bombitz, Attila: *Változatok a monomániára* (Osztárk irodalom / Peter Handke / *Az ismétlés*) [Variationen auf die Monomanie (Österreichische Literatur / Peter Handke / *Die Wiederholung*)]. In: Tiszatáj 6 (1996), S. 47-55. – Czeglédý, Anita: Peter Handke: *Az ismétlés* – Egy ismételt félreértett mű [Peter Handke: Die Wiederholung – ein wieder missverständenes Werk]. In: Polvax 2-3 (1999), S. 69-78. – Gubicskó, Ágnes: *Nemesítés. Az ismétlés következményei az (irodalomtudományos) munkára* (Peter Handke) [Pflanzenzucht. Auswirkungen der Wiederholung auf die (literaturwissenschaftliche) Arbeit (Peter Handke)]. In: Alföld (11) 2007, S. 81-87.

8 In: Pál, József (Hg.): *Világirodalom* [Weltliteratur]. Budapest: Akadémiai Kiadó 2005. Im Kapitel: ‚Deutsche Literatur nach dem zweiten Weltkrieg‘ (S. 903-909). Lexikoneintrag über Peter Handkes *Die Wiederholung* von István Fried (S. 908).

erfüllt also die Bedingungen (kritische und wissenschaftliche Rezeption, internationale Resonanz), um ein Werk als klassisch bzw. kanonisiert bezeichnen zu können.

Im ersten Teil der *Wiederholung* wird dargestellt, wie der zwanzigjährige Filip Kobal seine Nacht in Jesenice (Slowenien) verbringt. Er wiederholt alles, was ihm bis zu jenem Zeitpunkt passierte, und alles, was für ihn als Wegweiser in die Zukunft als bedeutungsvoll gilt. Der Erzähler evoziert die väterliche Umarmung der Kindheit: Der Vater fühlt sich fremd, gefangen und verbannt. Seine Lebensführung wird bestimmt durch Verlorensein und Heimatlosigkeit. Die Wurzeln des familiären Mythos liegen im Jahr 1713, in dem Gregor Kobal, Ahnherr der Familie, als Bauernauführer hingerichtet und die Familie aus ihrer ursprünglichen Heimat vertrieben wurde. Die Heimatlosigkeit des Vaters bedeutet die Liquidation seiner Sprache: Er heiratet eine deutschsprachige Frau. Der Bruder des Ich-Erzählers, der den Namen des mythischen Helden Gregor Kobal trägt und auch die Geschichte des berühmten Vorfahren aus Slowenien mit nach Hause bringt, folgt dagegen dieser alten Sprache in das dazugehörige Land und kehrt somit symbolisch zu seinen Vorfahren zurück. Infolge des Weltkrieges verliert die Familie aber die Verbindung zu ihm. Er wird als Verschollener betrachtet, dadurch wird das Dasein als Entwurzelter in der fremden Heimat noch schwieriger. Die individuelle Entwurzelung zeigt sich in der Position am Rande der Gesellschaft: Der junge Filip Kobal wechselt die Schule, zunehmend isoliert kämpft er mit dem Alleinsein und mit sich selbst. Nach einer Zeit der Sprachlosigkeit, in der Vorahnung des Bösen, im Moment der Misshandlung erwächst ein Gefühl der Nichtigkeit. In der Folge kann nur die Erzählbarkeit der Geschehnisse die Welt des Individuums heilen; aber nicht für lange. Der wirkliche, äußere Feind gewinnt an Gestalt und ermöglicht dadurch die Entdeckung des verborgenen Ich. Nach Außen führt kein Weg, es bleiben nur das verinnerlichte Leben und die Heimkehr. Aber die frühere Zusammengehörigkeit wurde durch die langwierige Lernzeit zerstört. Außerhalb der Gesellschaft, in der Heimatlosigkeit, manifestiert sich der ständige, innerliche, märchenhaft-mythische Anspruch auf ewige Freiheit und ein Königreich. Der Bruder lebt in seiner Phantasie die Erinnerung an den jungen Filip Kobal aus, als ein seinem Thron beraubter König. Die Mutter verwandelt sich in eine Königin. Filip Kobal selbst ist der rechtmäßige Thronfolger. Dieses Reich der Freiheit gehört aber nicht einem bestimmten Volk, da es geographisch nicht einmal definiert werden kann. Dieses erfundene, utopische Reich ist eine im kollektiven Unbewussten bestehende ehemalige Einheit, ein Archetyp. Die Aufgabe ist es, zurückzufinden in die Urwelt, zum Urvolk, zu der verschwundenen und vergessenen Ursprache und unterwegs Angst und Leiden zu erleben, um von der erfundenen Sprache erlöst werden zu können.

Die Erlebnisse des Unterwegsseins werden im zweiten Teil des Buches gestaffelt nach Farb-, Laut- und Lichteffekten der ersten Eindrücke erzählt. Die ständige Präsenz verwandelt sich in sorgenfreie Abwesenheit. Gleichschritt, Gleichklang und Gleichmaß

sowie das Chiffrieren slowenischer Wörter erschaffen das Reich der Phantasie neu. Dieses Reich fängt an erzählbar zu werden, als Filip Kobal das Wocheinsgebiet erreicht und das Notizheft, die Brieffragmente und schließlich das slowenisch-deutsche Wörterbuch seines Bruders bis zum Ende durchliest. Das wahre Märchen beginnt mit der Gartenbeschreibung, die sich in den Notizen Gregor Kobals befindet.⁹ Der Garten ist ein Versuch des Bruders, den Raum mit Stille, Wärme, Farben und Düften auszufüllen, mit dem „Grünen Weg“ in der Mitte. Der ganze Garten gehört der Kindheit, die mit der Zeit zwar verfällt, die Spuren dieses Untergangs sind indes aber geblieben. Daraus kann der Erzähler noch ein Ganzes schaffen, eine Erzählung, ein Denkmal. Die Brieffragmente künden davon, dass der Bruder seinen Platz in der Welt gefunden hat. Die Wörter seiner neu erfundenen Sprache klingen wie jene der griechischen Wahrheitssucher oder die von Orpheus: „Zwei einzelne, aus dem Zusammenhang geratene Wörter [...] zeigen um sich einen Hof und strahlen die Welt aus; deren Glanz auch darin besteht, nicht eingeschlossen in einen vollständigen Satz, oder in eine ‚Ausführung‘ zu sein.“¹⁰ Das Verstummen des Bruders erfolgt mit dem Ausbruch des Weltkrieges. Gregor Kobal verflucht die Welt in seinem letzten Brief, und dies bleibt seine letzte Nachricht. Das Lesen des Wörterbuchs führt zur Erfindung einer Ursprache. Filip ruft seine Wörter in den Wind und benennt seine Umgebung neu, fasziniert von der Erzählbarkeit unbekannter Details der Welt in einer anderen Sprache.

Der dritte Teil der Erzählung folgt den Schritten des Wanderers, als er schon im Besitz der neu erfundenen Sprache ist. Den Bruder in seiner physischen Gestalt findet er nicht, aber es reicht dessen Visionieren, um den besorgniserregenden Mangel an Form aufzufüllen. Filip Kobal will von seinem Bruder erzählen können, ohne dessen Körper finden zu müssen. Die Urwelt entfaltet sich auf dem Weg nach Süden. Die Wiederholung eines literarischen Topos (der Weg nach Süden), drückt sich hier auf folgende Weise aus: „das Ungeheuer mit Namen ‚Allein‘“ (DW 241) besänftigt sein belastetes Ich. Der Unterschied zwischen Österreich und Slowenien besteht im politischen Überbau, in der Sichtweise und in der relativen Farbenlehre und schließlich im Sprachvermögen. Jugoslawien erscheint hier wie das Ureigenste. Österreich aber bleibt der widerwärtige Mummenschanz. Mütterlich klingende Worte in slowenischer Sprache rufen das Bild des Friedens und der Kindheit hervor. Und Filip Kobals Auflösung, seine Identifizierung mit Slowenien, kennzeichnen einen Knotenpunkt jener Motivreihe, die eine ständige Parallele der Umkehrformen zwischen dem Land der Maya und dem der Slowenen

9 Vgl. Schmidt-Dengler 1995, S. 500. Schmidt-Dengler verweist darauf, dass die Aufzeichnungen des Bruders von Vergil stammen, aus seiner *Georgica* zum Thema Landbau.

10 Handke, Peter: Die Wiederholung. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuchverlag: 1992 (1986), S. 188-189. Im Folgenden wird die Erzählung mit der Sigle DW und der entsprechenden Seitenzahl im laufenden Text zitiert.

voraussetzt: „Was über dem Mittelmeer Schwärme von Trichtern seien, würde in den Tropen aufgestülpt zu Türmen und Kegeln [...]“ (DW 268-269). Der Schein-Blick, die archetypische Welt mit Urwald und Indianer-Volk, überlagert die Realität (Filip Kobal nennt seine Gastgeberin Indianerin). Nach dem Muster der Chinesischen Mauer entsteht bei Handke eine Europäische Mauer, die den eigenen „Grünen Weg“ aus dem Kinderparadies ins Karst-Gebirge leitet und weiter durch die Alpen bis hin zum Ozean. Die Vergangenheit wird auf diese Weise in die Gegenwart übersetzt und erscheint letztlich als Doline – das Modellbild einer möglichen Zukunft.

Die Wiederholung nimmt das Genre des Entwicklungs- bzw. Reiseromans neu auf. Es „beginnt an der Grenze, und das Buch versteht sich als ein Werk, das durchgehend seine Energien aus der Existenz von Grenzen erfährt.“¹¹ Die Auseinandersetzung mit dem Anderen und der Wechsel der Perspektive machen die private Vergangenheit erzählbar, gegenwärtig und modellhaft, mit einem Wort: kollektiv. Die Erfahrung dieser Grenzsituation, das Erleben selbst – und die spätere wiederholte Versprachlichung – problematisiert aber schon die Erinnerung. In der Darstellung der Welt wird die Erinnerung phantasiereich umgeschrieben. Das Sich-Erinnern geschieht nicht nach Belieben: Dinge, Bilder, Ereignisse kehren nicht einfach so zurück, sondern jede einzelne Rückkehr hat eine ihr eigene Funktion zu erfüllen. Alles, was war, zeigt seinen ihm im mythischen Weltall eigenen Platz in der Wiederholung an. Jürgen Egyptien erklärt die Erinnerung bei Handke als Subkategorie der Wiederholung, deren Aufgabe in der Enthistorisierung und in der Öffnung zum Kollektiven besteht.¹² Die Erzählung auf Ebene der Wiederholung ist Erneuerung und Zurechtrückung. Erinnerung ist ein ständiger Arbeitsvorgang, eine Suche nach der Erzählbarkeit der Welt. Wenn die Bilder der Erinnerung reif für eine Erzählung sind, weisen sie den Orten ihre Reihenfolge zu, eine Reihenfolge, die selbst zur Erzählung wird. Jetzt kann der Erzähler mit dem Erzählen beginnen: „Und...“ (DW 334).

Die wichtigste Funktion einer Erzählung ist das Vergegenwärtigen eines künstlichen Zeit-Raums, der somit Teil einer immerwährenden Gegenwart wird. Leere Formen müssen aufgefüllt werden, damit Geschehnisse aus der Vergangenheit mittels Erinnerung und Phantasie weiter existieren können. Die Wiederholung vom blinden Fenster ruft stetig Erinnerungsbilder hervor: Die Form einer leeren Viehsteige erinnert Filip Kobal an eine andere, schon verschwundene Kultur. In dieser Leere kann die mythische Vergangenheit hervorgerufen werden, auf dass die Erzählung die Leere der Zeit ausfüllt. Der Erzähler betrachtet seine ganze Umgebung als Schrift, und die Erzählung wird erst dann gültig sein, wenn die Welt lesbar geworden ist. Leser und Zuschauer in einem:

11 Schmidt-Dengler 1995, S. 497.

12 Vgl. Egyptien 1989, S. 45.

Die Schrift der Umgebung lesen und daraus Buchstaben formen, das ist die Formel der Erzählung. Der Schreibprozess nimmt in der Struktur des mythischen Weltalls eine ebenso wichtige Stelle ein, wie alles andere sich im Visier des Betrachters Befindliche. Karl Wagner schreibt:

Die Kreisform der Dolinen, die Terrassen der leeren Viehsteige, die Feldwege mit dem grünen Grasstreifen in der Mitte und schließlich die blinden Fenster sind dominante Strukturformen einer Landschaftsästhetik, die mit bäuerlich-handwerklicher Arbeit und den Spuren und Relikten der Geschichte des österreichischen Kaiserstaates in Beziehung gesetzt werden. Geologie und Archäologie historischer Zeichen strukturieren das Wahrnehmungsfeld des Erzählers. Dessen familiengeschichtliche Recherche, die Suche nach dem verschollenen Bruder als epischer Kern der Reise, wird solcherart verräumlicht und durch Grenzen, Übergänge, Schwellen und Abstände markiert, die fortwährend auch als Allegorien der Textgestaltung präsent gehalten werden.¹³

Es geht in *Wiederholung* auf tautologische Weise um Wiederholung: „Die Alten waren alt, die Familien waren Familien, die Kinder waren Kinder, die Einsamen waren einsam, die Haustiere waren Haustiere, ein jeder einzelne Teil eines Ganzen und ich gehörte mit meinem Spiegelbild zu diesem Volk [...]“ (DW 18) Dieser archetypischen Einstellung entsprechend, werden sämtliche Erlebnisse und Erfahrungen von Filip Kobal neu gereiht und Kraffanstrengung wird in Schrift transformiert. Der Erzähler der Welt besteht zugleich auf der ewigen Rückkehr. Das so genannte slowenische Sprachdenkmal oder Erinnerungswerk wird durch Wiederholung von Erinnerungen geschaffen. Erinnerungen, die die Zeit überwinden und sich in einer ewig fortdauernden Gegenwart artikulieren. Die verlorene Zeit wird durch das Ausfüllen von Spuren und Leerstellen aufgehoben. Die Phantasie schafft ein lebloses, aber stets präsent Reich: ein Reich von Völkern und Ländern. Der zwanzigjährige Filip Kobal sucht nach seiner Identität. Er schlägt die südliche Richtung ein und folgt dem Mythos vom Neunten Land. Seine Heimatlosigkeit und sein Alleinsein werden – wenngleich in noch unausgereifter Form – durch die schriftlich fixierte Wiederholung des Unterwegsseins erzählbar. Dieses Verschriftlichen der Worte, die dem angeborenen Versrhythmus entsprechen, kann erst der inzwischen Fünfundvierzigjährige bewerkstelligen. Im Laufe des Erzählens werden von dem Fünfundvierzigjährigen Erinnerungen des einstmaligen Zwanzigjährigen hervorgerufen. Er rückt die Vergangenheit und den Mythos der Familie, die Bedeutung seines neu entdeckten Volkes und Landes, seine Existenz und seine Aufgabe zurecht. In der Erklärung von Sebald heißt dies folgendermaßen:

Der Berichterstatter und Erzähler ist Filip Kobal selber, der aus der Entfernung eines Vierteljahrhunderts auf die damalige Zeit zurückblickt. Soviel wir von ihm erfahren über den jungen Filip Kobal, so wenig ist der inzwischen in mittleren Jahren stehende Erzähler bereit, uns Aufschluß zu geben

13 Wagner 1998, S. 392.

über seine jetzige Person. Beinahe ist es darum, als sei er, den wir einzig an seinen Worten erkennen können, der verschollene Bruder selber, dem nachzufolgen der junge Filip Kobal sich aufmacht.¹⁴

Das Lesen des jeweils fertiggeschriebenen, wiederholten Werkes wiederholt entsprechend seinem immanenten ritualisierten Zyklus den Mythos der ewigen Suche. Und wenn die Erzählung zu Ende geht, bricht der Erzähler wieder auf, um seine verloren gegangenen Bilder ‚wieder holen‘ zu können. Mit allen Schritten in Richtung des Ursprünglichen passiert er die gewöhnliche Grenze. Er liest, notiert und zeichnet die natürliche Architektonik im Schriftlichen nach, um adäquate Zusammenhänge zwischen Anblick und Schriftbild schaffen zu können. Der Erzähler, angekommen in seiner Niemandsbucht, formt das ihn blendende Dasein zur Erzählung um. Das unmittelbare Miterleben wurzelt in der Kontemplation scheinbar unbedeutender Dinge. Das Ziel der regelmäßigen Aufbrüche und Erzählungen ist immer dasselbe: die zwischenräumliche Sprache der Dinge und ihres sich selbst lauschenden Subjekts zu einer richtigen Lehre, zu einem legitimen Kunstwerk zu erheben. Das Alltägliche, das Natürliche wird zum einzig noch erzählbaren Terrain des Erzählers, das noch auf authentische Weise existiert. Alle kleinen und großen Teile der Erzählung müssen die leeren Formen, dieses Fast-Nicht-Sein, den Schein der Welt, erfüllen. Die Teile ergänzen einander, und entsprechen variierend immer größeren – rhetorischen und moralischen – Erwartungen; das Hochstilisierte, das Erhabene, repräsentiert die Wiederholung des Existenziellen, das sich gegen die politisch definierte Geschichte richtet.

Das ständige Erzählen und Unterwegssein stellt einen sprachlich-narzisstischen, sich ins Unendliche wiederholenden Text her. Dieses Aufdecken des schönen Scheins verfügt aber auch über ein eigenes Wörterbuch, einen stark reflektierten Begriffssaparat, dessen Aufgabe es ist, die Grenze des Sprachlichen und des Rezipierbaren zu übertreten. Handkes Welteinstellung ist jenseits von Konventionen zu finden: jenseits des Begriffspaares: Bezeichnendes-Bezeichnetes, in dem das Bezeichnete in der Wiederholung einen wiederbezeichnenden Status gewinnt:

Denn ohne die Wortwinkel ist die Erde, die schwarze, die rote, die begrünte eine einzige Wüste, und kein Drama, kein Geschichts-Drama will ich mehr gelten lassen als das von den Dingen und Wörtern der lieben Welt – dem Dasein –, und die Bombe, welche die Viehsteig-Pyramide bedroht, soll dort weich auftreten in Gestalt jenes Worts für eine „Längliche Birne“! Ich werde einen Ausdruck finden für das dunkle Innere einer weißen Kastanienblüte, das Gelb des Lehms unter dem nassen Schneec, das Überbleibsel der Blüte am Apfel und den Laut des aufspringenden Fisches im Fluß! (DW 219f.)

Alle Wörter haben eine eigensinnige bezeichnende Funktion, und das Berührungsfeld des neuen Bezeichnenden und des alten Bezeichneten ist reproduzierbar. Sie sind aber

14 Sebald 1995, S. 164.

gleichzeitig Welterklärungen und -erzählungen. Der Erzähler hat eine strikte Lehre geschaffen, und diese ist vom Habitus der Verletzbarkeit gekennzeichnet. Um realisiert, aufgemacht, erzählt werden zu können, also Ursprung zu haben, eine ordentliche Form als Kontrast zum Weltchaos zu gewinnen, muss die „Grenznatur“ nicht nur über ihren eigenen Schatten, sondern auch über den ihrer Umgebung springen. Das Endergebnis dieses Prozesses ist, wie immer bei Handke, eine euphorische Erzählung.

Wolfgang Hackl

Zwischen *Theaterereignis* und *Theaterbluff* Handkes *Publikumsbeschimpfung* und sein Anfang als Dramatiker

Peter Handke korrespondierte im Sommer 1965 mit Siegfried Unseld bezüglich des Erscheinens seines ersten Romans *Die Hornissen* im Suhrkamp Verlag. Unseld lag offensichtlich etwas an dem jungen „hochinteressanten“ Autor, denn er lud ihn zu einer Veranstaltung des Verlages mit Franz Tumler in der Österreichischen Gesellschaft für Literatur und zu einem Abendessen mit Sortimentern in Wien ein. Am 21. Oktober 1965 dankte Handke aus Graz dem Verleger und kam dabei auch auf sein erstes Theaterstück zu sprechen:

Ich habe gerade mit Ach und Krach ein Stück geschrieben. Es heißt „Publikumsbeschimpfung“ und ist mein erstes und mein letztes. Ich möchte es nun hier in Graz zur Erprobung im Forum Stadtpark aufführen lassen und auch sonst dazu sehen, daß ich es vielleicht anbringe. Wahrscheinlich muß ich mich dazu an Sie wenden. Ich frage Sie deshalb um Rat, was zu tun ist oder ob überhaupt etwas zu tun ist.¹

Unseld antwortete rasch und bot Handke ein Gespräch am Abend vor der Veranstaltung in Wien an. Tatsächlich kam es neben dem Abendessen, an dem auch Thomas Bernhard, Zbigniew Herbert, Franz Tumler und Wolfgang Kraus, der Leiter der Österreichischen Gesellschaft für Literatur, teilnahmen, zu einem weiteren Treffen des Verlegers mit Peter Handke. In seinem Reisebericht schrieb Peter Unseld:

Mit ihm [Peter Handke] traf ich zweimal zusammen. Der Eindruck blieb gleich oder verstärkte sich. [Unseld und Peter Handke hatten sich am 9. September 1965 im Verlag zu einem Gespräch über *Die Hornissen* getroffen.] Ich glaube, wir haben da einen hochinteressanten Autor gewonnen. [...] Peter Handke gab mir dann sein Sprechstück ‚Publikumsbeschimpfung‘, das ist eine sehr originelle Sache, die sehr reizvoll ist. Die Aufführungschancen sind schwer zu beurteilen, doch sollte man es natürlich versuchen. Das Stück liegt jetzt beim Forum Theater in Graz, das es vielleicht im Frühjahr aufführen will; ebenfalls ist die Zeitschrift ‚manuskripte‘ an einer Veröffentlichung des Stückes interessiert. Ich möchte Herrn Braun bitten, das Stück sogleich zu lesen und mit mir dann das weitere zu besprechen.²

Schon am 18. November 1965, also zwei Wochen nach ihrem Treffen in Wien, berichtete Unseld dem jungen Autor über seine Lektüre des Stückes:

- 1 Handke, Peter / Unseld, Siegfried: Der Briefwechsel. Hg. von Raimund Fellingner und Katharina Pektor. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012, S. 17.
- 2 Ebd., S. 18., Anm. 2.

Ich habe „Publikumsbeschimpfung“ jetzt gelesen und den Text auch meinen Mitarbeitern im Theaterverlag gegeben. Wir stimmen überein, es ist Ihnen da wirklich ein schönes Stück gelungen, das auch Aufführungschancen hat. Ich möchte für den Verlag und den Theaterverlag Suhrkamp Publikations- und Aufführungsrechte für das Stück erwerben. [...] Sind Ihre Absprachen mit dem Forum Theater definitiv? Wir möchten von uns aus die Theater sehr bald auf dieses Stück aufmerksam machen. Dabei spielt es natürlich eine Rolle, ob wir die Uraufführung oder eine deutsche Erstaufführung vergeben können. [...] Ich überlege mir noch eine Form, wie man das Stück publizieren könnte. Sie deuteten an, daß die Zeitschrift „manuskripte“ es bringen möchte. Das kann man machen, und doch hat es eigentlich wenig Wirkung, die Zeitschrift kommt ja doch so etwas außerhalb der Öffentlichkeit heraus. Andererseits werden andere Zeitschriften kaum etwas abdrucken, was in den „manuskripten“ stand. Für eine separate Veröffentlichung, etwa innerhalb der „edition suhrkamp“, ist der Text freilich, selbst bei großzügigem Druck, zu schmal. Aber wer weiß, ob sie vielleicht doch etwas in der Schublade haben oder im Kopf, so daß wir zu einem späteren Zeitpunkt einen Band machen könnten.³

Tatsächlich erschien *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke* im September 1966 in der edition suhrkamp als Band 177, die anderen Sprechstücke sind *Weissagung* und *Selbstbeichtigung*, das Handke ursprünglich als *Beichte* angekündigt hatte.⁴ *Publikumsbeschimpfung* wurde als Erstdruck jedoch wie geplant in Heft 16 (1966) der Zeitschrift *manuskripte* publiziert, das dem in Österreich ignorierten Expressionisten und Dadaisten Raoul Hausmann gewidmet war. Peter Handke veröffentlichte seit 1964 in den *manuskripten* und die *Marginalie* in Heft 13 des Jahres 1965 von Gunter Falk und Ernst Kolleritsch mit ihrer einfachen Aussage, die in komplexer werdenden Hypotaxen ausdifferenziert wird, scheint auf den Stil und Sprachduktus der *Publikumsbeschimpfung* vorauszuweisen:

manuskripte stellt Literatur vor. *manuskripte* stellt nicht das vor, von dem alle glauben, daß es Literatur sei: *manuskripte* stellt das vor, von dem wir glauben, daß nicht alle glauben, daß es Literatur ist. *manuskripte* stellt das vor, für das wir (und wir sind jeweils wir und wir) Grund haben, es Literatur zu nennen.⁵

Nicht ganz so glatt verliefen die Bemühungen, das Stück an einem Theater unterzubringen. Karlheinz Braun, Leiter des Theaterverlags Suhrkamp, reagierte zwar begeistert auf das Stück:

[I]ch hatte es gleich gelesen, mit einiger Begeisterung, muß ich sagen. Das hat Witz und Tiefe, beschäftigt sich mit dem, mit dem sich alle dramatischen Autoren beschäftigen müßten – aber Sie machen es auf eine so direkte Art und Weise, daß einem – und hoffentlich auch denen, auf die es gemünzt ist – die Spucke wegleibt. Das sollten wir unbedingt machen [...]. Der richtige Start auf dem Theater scheint mir ‚Publikumsbeschimpfung‘ zu sein [und nicht die ebenfalls schon angekündigten Stücke *Weissagung* oder *Beichte* (d.i. *Selbstbeichtigung*)]. (Welcher Dramatiker hätte wohl schon damit angefangen?)⁶

3 Ebd., S. 20-21.

4 Vgl. ebd., S. 23-25.

5 Kolleritsch, Alfred: *Marginalie*. In: *manuskripte* 13 (1965), S. 1.

6 Handke / Unseld 2012, S. 21, Anm. 1.

Er schlägt sogar schon eine Uraufführung in Ulm und Kassel vor – „Die Ulmer sind einiges gewöhnt“⁷ –, doch wurde das Stück von den angeschriebenen deutschen Dramaturgen und Theaterdirektoren teils heftig abgelehnt. Harry Buckwitz, der Intendant der Frankfurter Städtischen Bühnen, notiert sogar, dass ihm vor diesem Stück graust.⁸ „Nur Ulrich Brecht, der Intendant des Ulmer Theaters, und sein Dramaturg Claus Bremer, Wegbereiter der konkreten Poesie und experimenteller Theaterformen [...] interessierten sich für dieses Stück, fanden aber keinen geeigneten Regisseur.“⁹

Dass es dennoch am 8. Juni 1966 zur Uraufführung kam, verdankt sich einer Reihe von glücklichen Konstellationen. Zum einen empfahl der Theaterverleger Braun dem Intendanten Felix Müller von der „eher betulichen Landesbühne Rhein-Main“¹⁰ für das neue Haus, das *Theater am Turm*, Claus Peyman von der *Hamburger Studiobühne* als Regisseur und Wolfgang Wiens von der *neuen bühne* in Frankfurt als Dramaturgen. Braun kannte beide von internationalen Festivals der Studententheater. Diese konnten als die ersten Off-Theater gegen die eingerosteten Stadttheater gelten. Zum andern kam es mehr oder weniger gleichzeitig in Frankfurt am Main zur Gründung der *Experimenta I*. Diese verstand sich als Alternative zum neu gegründeten *Berliner Theatertreffen* und fand erstmals im Juni 1966 unter der Leitung von Karlheinz Braun und dem Theater- und Kunstkritiker der *Frankfurter Rundschau* Peter Iden statt. Nach weiteren Komplikationen schien die Aufführung gesichert, doch unerwartet sagten alle angefragten Schauspieler ab. Schließlich wurden die Anfänger Michael Gruner vom Staatstheater Darmstadt und Rüdiger Vogler vom privaten Zimmertheater in Heidelberg engagiert. Mit Ulrich Haas und Claus-Dieter Reents vom *Theater am Turm* war das Quartett komplett, die Uraufführung konnte wie geplant stattfinden und wurde zum sensationellen Erfolg.

Handke selbst war auf dem Weg von Klagenfurt nach Princeton in Frankfurt bei den Proben dabei. Auch wenn Claus Peymann im Rückblick die Rolle von Handkes Auftritt bei der Gruppe 47 für den Erfolg der *Publikumsbeschimpfung* negiert, weil es dort um Prosa gegangen sei,¹¹ so sind doch zwei maßgebliche und nachhaltige Aspekte hervorzuheben. Handke erhielt nach Princeton viel Aufmerksamkeit durch das deutsche Feuilleton. Z.B. berichten Sabina Lietzmann in der *FAZ*, Joachim Kaiser in der *Süddeut-*

7 Ebd., S. 22.

8 Vgl. Braun, Karlheinz: Der Beat von Achtundsechzig. Geschichte und Geschichten zu Peter Handkes ersten Stücken. In: Kastberger, Klaus / Pektor, Katharina (Hg.): Die Arbeit des Zuschauers. Peter Handke und das Theater. Begleitbuch zur Ausstellung Die Arbeit des Zuschauers. Peter Handke und das Theater. Österreichisches Theatermuseum. Wien. 31. Jänner bis 8. Juli 2012. Salzburg: Jung und Jung / Wien: Österreichisches Theatermuseum 2012, S. 59-66, hier S. 60.

9 Ebd., S. 59.

10 Ebd.

11 Vgl. Peymann, Claus: Mord und Totschlag. Theater. Leben. Berlin: Alexander 2017, S. 58.

schen Zeitung oder Erich Kuby in seinem ausführlichen *Spiegel*-Bericht teils eingehend von Handkes Auftritt.¹² Wie Sabina Lietzmann referierte auch Peter O. Chotjewitz nicht nur über den Auftritt selbst, sondern hob auch Handkes Kritik an Walter Höllerer am Tag davor, als jener dem Text Höllerers jedwede Publikationswürdigkeit absprach, hervor:

Man übergab den Fauxpas und hoffte, Höllerer habe vielleicht rein akustisch den Vorschlag gar nicht verstanden. Am folgenden Tag stand der gleiche Mensch jedoch wieder auf, diesmal einen Zettel in der Hand, erklärte alles für „Mist“, was an drei Tagen vorgelesen worden war, sagte auch, die Kritiker seien zu nicht mehr in der Lage, als diesen „Mist“ zu begreifen und durchbrach damit gleichzeitig den Gruppengrundsatz, nichts grundsätzlich zu diskutieren. Der auf Grund dieser Ereignisse seither viel zitierte Protestant hieß Peter Handke und ist ein 25jähriger Grazer von hoher, knabenhafter Statur und ebensolchem Aussehen, der mit Elan, echter Beatle-Frisur und Twen-Jackett im Selbach-Stil vom ersten Tag an eine der wenigen auffallenden Erscheinungen der Tagung war. [Hervorhebung im Original]¹³

Wohl als einziger konzidierte Chotjewitz Peter Handke eher nebenbei, dass sein vorge-tragener Ausschnitt aus dem *Hausierer* trotz der nicht gerade gelungenen Präsentation „von Konzeption und Ausführung her jedoch der wahrscheinlich beste Text der ganzen Tagung gewesen ist.“ [Hervorhebung im Original]¹⁴

Mit dieser Aufmerksamkeit im Feuilleton wurde zum anderen das Narrativ vom aufmüpfigen Beatles-Literaten, vom „Literatur-Beatle“¹⁵ geschaffen, noch bevor über Handkes Faible für Pop-Musik und deren Einfluss auf seine Literatur reflektiert wurde oder werden konnte. Dass Handke diese Zuordnung mit seiner Inszenierung auch ent-sprechend unterstützt hat, steht freilich außer Zweifel. Diese Selbstinszenierung führte nicht nur zum Vorwurf der zielbewussten Selbstvermarktung, sondern auch zu dem Um-stand, dass namhafte Kritiker und Medien das Aussehen Handkes oder sein Image und nicht seine Ausführungen interessierten. „Auch in den Jahren nach dem spektakulären Auftritt beachteten die meisten Kritiker nicht, was Handke zu sagen hatte, sondern wie er seine Polemik als wirkungsträchtige Selbstinszenierung betrieb.“¹⁶

12 Vgl. Lietzmann, Sabina: Darf man nach Auschwitz noch Rosen besingen? Die Gruppe 47 in Princeton (USA). In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29. April 1966; Kaiser, Joachim: Drei Tage und ein Tag. Das Amerikatreffen der Gruppe 47 und die Schriftstellerkonferenz. In: Süddeutsche Zeitung, 1. Mai 1966; Kuby, Erich: Ach ja, da liest ja einer. In: Der Spiegel, Nr. 19, 1966 (2. Mai 1966), S. 154-165.

13 Chotjewitz, Peter O.: Ein Fall für Soziologen. In: Colloquium. Eine deutsche Studentenzeitschrift. 6/1966, S. 14-16, hier S. 16. Vgl. auch Magenau, Jörg: Princeton 66. Stuttgart: Klett-Cotta 2015, S. 128-143.

14 Ebd.

15 Vgl. Höller, Hans: Peter Handke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007, S. 37.

16 Pütz, Peter: Peter Handkes „Elfenbeinturm“. In: Text + Kritik 24 (1989), 5. Auflage: Neufassung, S. 21-29, hier S. 21 [Hervorhebungen im Original]. [Auch in: Fetscher, Justus / Lämmert, Eberhard / Schütte, Jürgen (Hg.): Die Gruppe 47 in der Geschichte der Bundesrepublik. Würzburg: Königshausen & Neumann 1991, S. 166-176.]

Handkes Affinität zur Popkultur der 1960er Jahre ist heute in ihrer Bedeutung unbestritten, wurde jedoch schon von den Zeitgenossen hervorgehoben. So charakterisiert Ernst Wendt bereits 1967 in *Theater heute* Handke als Protagonisten der Beat-Generation¹⁷ und Karlheinz Brauns Rückblick auf „Geschichte und Geschichten zu Peter Handkes ersten Stücken“, in dem er auf das Biographem des Plattensammlers und Experten der Pop-Musik zurückgreift und die Wichtigkeit des Beat schon für die Probenarbeit unterstreicht, titelt mit „*Der Beat von Achtundsechzig*“.¹⁸ Handke selbst hob die Wichtigkeit des Pops für die *Publikumsbeschimpfung* in den „Regeln für die Schauspieler“ hervor, wenn er die Schauspieler u.a. auffordert, *Tell me* von den Rolling Stones und die Hitparade von Radio Luxemburg anzuhören sowie die Beatles-Filme anzusehen.¹⁹ Und nicht zuletzt berichtete Handke selbst Siegfried Unseld (bzw. dessen Sekretärin), dass er

von der Beatmusik begeistert [...] ein kurzes [...] Sprechstück geschrieben [habe], mit Namen „Weissagung“, das von drei oder vier Sprechern gesprochen wird und nach den Klangelementen der Beatmusik, vor allem der „Rolling Stones“ | (= eine Beatgruppe) | (nicht lachen) gemacht ist.²⁰

Allerdings war es nicht nur der Sound der Musik, mit dem Handke den Nerv der Zeit getroffen zu haben schien. Es waren auch die politischen Rahmenbedingungen, die, wenn auch genauso wenig kausal determinierend oder strategisch planbar, in der politisch-kulturellen Gemengelage von beträchtlichem Einfluss waren: Die Adenauer-Ära war lange vorbei, Ende 1966 begann die Große Koalition, Rudi Dutschke war in den Sozialistischen Deutschen Studentenbund (SDS) eingetreten, der sich zunehmend als linke, antiautoritäre Organisation profilierte. Ebenso 1966 wurde die Außerparlamentarische Opposition (APO) gegründet, die mit Happenings, Sit-Ins und Demonstrationen provozierte, einen neuen Stil in die politische Auseinandersetzung brachte und mit der viele Kunstschaffende sympathisierten. Verlegerisch wurden die Bewegungen vom Suhrkamp Verlag mit der Zeitschrift *Kursbuch* und der neuen Reihe *edition suhrkamp* begleitet, aus der Handke in der Bücherecke von Radio Steiermark zwischen 1964 und 1966 einige Bände rezensierte, und „das deutsche Theater war seit Jahren Wortführer in der politisch-gesellschaftlichen Diskussion, vor allem in Frankfurt“.²¹

17 Vgl. Wendt, Ernst: Der Behringer der Beat-Generation. In: *Theater heute* 8/1967, S. 6-8. [auch in: Scharang, Michael (Hg.): *Über Peter Handke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 124-131.]

18 Vgl. Anm. 8.

19 Vgl. Handke, Peter: *Publikumsbeschimpfung*. In: Handke, Peter: *Stücke 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 9-47, hier S. 13. Im Folgenden wird der Text mit der Sigle P und der entsprechenden Seitenzahl im laufenden Text zitiert.

20 Handke / Unseld 2012, S. 23.

21 Braun 2012, S. 62.

Doch soll nun noch einmal die Bedeutung von Handkes Auftritt in Princeton für seinen Anfang als Dramatiker hervorgehoben werden. Peymann mag recht haben, dass es damals um Prosa gegangen ist und seine Kritik – hätte der junge Handke nicht mit dem Vorwurf der „Beschreibungsimpotenz“ den „Point d’Honneur der älteren Autoren“²² getroffen – vielleicht übersehen worden wäre. Doch Peter Pütz verweist auf den inhaltlichen Konnex:

Im Jahre 1966 waren von Peter Handke zwei Beschimpfungen zu hören: zum einen die des Publikums bei der Frankfurter Uraufführung seines Stückes am 8. Juni 1966 unter der Regie von Claus Peymann und zum anderen die Scheltrede auf die Autoren der Gruppe 47 [...]. Beide Formen des Affronts stehen in einem inhaltlichen Zusammenhang, der [...] dichtungstheoretisch fundiert ist.²³

Pütz meint damit Handkes Kritik am Realismus genauso wie am Surrealismus, seine Verweigerung eines klassizistischen oder avantgardistischen Programms unter Berufung auf das Romantische, womit

er dessen unabschließbare Progression durch Negation [meint], wie wir sie von Fichte, Friedrich Schlegel und Novalis kennen. Daher ist ‚romantisch‘ für ihn keine Kennzeichnung einer bestimmten Literatur, sondern Literatur ist für Handke grundsätzlich durch Romantizität geprägt. Handke ist daher nicht gleichzusetzen mit den konservativen Verteidigern des Elfenbeinturms, weil er nicht konserviert, sondern annihiliert.²⁴

Die daraus resultierende Radikalität zeigt sich an Handkes Umgang mit den literarischen Genres, „die er in seinen poetischen Be- und Umarbeitungen reflektiert, in ihre Elemente zerlegt, um diese dann zu neuen Beziehungssystemen für seine eigenen Texte zu montieren“,²⁵ was er u.a. an der Gattung des Theaters in der *Publikumsbeschimpfung* vorgeführt hat.

Dementsprechend liest sich ein Beitrag zum Theater, den Handke im Herbst 1965 für die *Bücherecke* in Radio Steiermark verfasst hat, wie eine Kommentar zur *Publikumsbeschimpfung*.

Das moderne Drama besteht aus Ausbruchversuchen. Es versucht auszubrechen aus der Welt des Theaters, in die es jahrhundertlange Konvention eingekapselt hat. Das moderne Drama möchte das Theater nicht zu einer eigenen Welt machen, die verschieden ist von der Welt der Zuschauer; das Theater soll wieder ein Teil der Welt der Zuschauer werden. Ähnlich wie die Kinder, die den Kasperl beim Kasperlespiel durch Schreien und Johlen vor dem Krokodil warnen können, kommen auch die Zuschauer wieder zu ihrem angestammten Recht, nicht nur dabei sein zu dürfen, sondern auch eingreifen zu können oder zumindest als Anwesende beachtet zu werden. Die hypnotischen Mittel des traditionellen Guckkastentheaters mit seinen ironielosen Illusionen werden vielfach abgelehnt.

22 Höller 2007, S. 42.

23 Pütz 1989, S. 21.

24 Ebd., S. 27.

25 Ebd.

Es wird nicht mehr so getan, als ob das Publikum nicht anwesend wäre, und dabei doch hinterrücks nur für das Publikum gespielt: die Anwesenheit des Publikums wird vielmehr offen in das Spiel einbezogen. [...] Das Theater hat seine Beschränkung auf die Möglichkeiten des Theaters verloren, oder vielmehr: die Möglichkeiten des Theaters sind erweitert worden. Alles ist darstellbar. Man hat gesagt, das moderne Theater sei ein Spiel von der Unmöglichkeit, Theater zu spielen. Das ist freilich auch nicht wahr; es ist höchstens ein Spiel von der Unmöglichkeit, traditionell Theater zu spielen.²⁶

Hat Handke also in Princeton mit der *Beschreibungsimpotenz* gegen den „Neuen Realismus“ und in der Prosa gegen die polemisiert, „die keinerlei Fähigkeiten und keinerlei schöpferische Potenz zu irgendeiner Literatur haben“, ²⁷ so erweist sich in seiner ersten Skizze einer Theorie des modernen Dramas, dass der „Neue Realismus“ für Handke keineswegs nur eine fragwürdige Kategorie der zeitgenössischen Prosa ist, sondern auch eine ebenso strittige Tendenz des gegenwärtigen Theaters.

Das Theater wird zelebriert, es wird zur Schau. Rückkehr zum Realismus, [!] ist der Schlachtruf, und weil man bezeichnen muß, spricht man vom ‚neuen‘ Realismus. Es wird dokumentiert, es werden Tatsachenberichte gegeben, das Theater wird sogar wieder zur moralischen Anstalt, zum Tribunal und dergleichen. Andere gehen noch immer auf den Wegen Brechts.²⁸

Dass dieser Text nach der vorläufigen Vollendung der *Publikumsbeschimpfung* verfasst wurde, erklärt die deutlichen Referenzen zur *Publikumsbeschimpfung*. Dieses Nicht-Stück – „Dieses Stück ist eine Vorrede“ – lässt drei Teile erkennen: Es beginnt mit einer Reflexion über das Theater. In diese Reflexion hineinverwoben ist zweitens die Auseinandersetzung mit dem Publikum, einerseits in der Vorbereitung auf das Stück, andererseits als real anwesende Zuschauer, die das Theater auch wieder verlassen werden.

Bevor Sie hierhergegangen sind, haben Sie die gewissen Vorkehrungen getroffen. Sie sind mit gewissen Vorstellungen hierhergekommen. Sie sind ins Theater gegangen. Sie haben sich darauf vorbereitet, ins Theater zu gehen. (P 35)

Sie haben Höflichkeitsregeln beachtet. Sie haben aus dem Mantel geholfen. Sie haben sich aus dem Mantel helfen lassen. Sie sind herumgestanden. Sie sind herumgegangen. Sie haben die Klingelsignale gehört. (P 36f.)

Sie stehen nicht. Sie benützen die Sitzgelegenheiten. Sie sitzen. Da ihre Sitzgelegenheiten ein Muster bilden, bilden auch Sie ein Muster. Es gibt keine Stehplätze. Der Kunstgenuß ist für Leute, die sitzen, wirksamer als für Leute, die stehen. (P 31)

Als 3. Teil folgt die eigentliche Beschimpfung: „Zuerst aber werden Sie noch beschimpft werden.“ (P 44)

26 Bücherecke. Radio Steiermark, 29. November 1965. Österreichisches Literaturarchiv. Bestand: SPH/LW. Signatur: W165/9.

27 Im Wortlaut: Peter Handkes „Auftritt“ in Princeton und Hans Mayers Entgegnung. In: Text + Kritik 24 (1989), 5. Auflage: Neufassung, S. 17-20, hier S. 17.

28 Bücherecke vom 29. November 1965.

Diese Struktur bildet den Rahmen für eine zweifache thematische Auseinandersetzung mit dem Publikum – „Sie sind das Thema“ wird fünfmal kundgetan – und mit dem aristotelischen Theater. Abgehandelt werden diese Themen von vier Sprechern, denen im Sinne Brechts genaue Rollenanweisungen als „Regeln für die Schauspieler“ vorgegeben sind.

Die Thesen und Aussagen des Textes, man merkt dem Stück an, dass es ursprünglich ein Essay werden sollte, sind weitgehend parataktisch oder in einfacher Hypotaxe gehalten, wirken stark apodiktisch, weisen jedoch eine deutliche rhetorische Varianz auf wie Aufzählungen, Häufungen, Reihungen, Paradoxa, Anspielungen, Idiomatik, Redewendungen, Antithesen, Sprichwörter und Wiederholungen mit temporalen oder modalen Varianten, die die Aufmerksamkeit sichern und den apodiktischen Aussagen eine gewisse Suggestion verleihen und an Werbung und Propaganda erinnern. Dabei korrespondieren die Sprechhandlungen mit dem Erwartungshorizont, den sie voraussetzen und gleichzeitig enttäuschen.

Der Angriff auf das traditionelle Theater wird direkt und negativ geführt: „Das ist kein Drama“ (P 28) / „Wir haben keine Rollen“ (P 23) / „Hier gibt es kein Geschehen, das Sie ansprechen soll“ (P 20). Die aristotelischen Einheiten von Ort, Zeit und Handlung werden nicht relativiert, sondern aufgelöst: Der Bühnenraum verliert die Rampe und wird mit dem Zuschauerraum eine Einheit, die Zeit wird irrelevant:

Hier hat auch nicht jedes Ding seine Zeit. Kein Ding hat hier seine Zeit. Hier hat kein Ding seine festgesetzte Zeit, zu der es als Requisit dient oder zu der es im Weg stehen muß. Hier werden die Dinge nicht benutzt. Hier wird nicht so getan, also ob die Gegenstände benutzt würden. Hier sind die Gegenstände nützlich. (P 31)

Genauso negierte Handke aber auch das Brecht'sche Theaterkonzept der Desillusionierung und das damals moderne Dokumentartheater von Rolf Hochhut oder Heinar Kipphardt oder Peter Weiß:

Wir treten aus keinem Spiel heraus, um uns an Sie zu wenden. Wir haben keine Illusionen nötig, um Sie desillusionieren zu können. Wir zeigen ihnen nichts. Wir spielen keine Schicksale. Wir spielen keine Träume. Das ist kein Tatsachenbericht. Das ist keine Dokumentation. DAS ist kein Tatsachenbericht. Das ist kein Ausschnitt der Wirklichkeit. (P 21)

Weil sich Theaterkonzepte nicht nur in der Reflexion der Dramatiker und in der Dramentheorie manifestieren, sondern sich auch in der Theaterkritik Erwartungshaltungen an das Theater rekonstruieren lassen, ist es nicht verwunderlich, dass Handke auch auf Stereotypen der Theaterkritik zurückgreift, wie „Sie sind nicht abendfüllend“ (P 27), „Bombenbesetzung“ (P 45) oder „gute Atemtechnik“ (P 46).

In der *Publikumsbeschimpfung* werden also die Erwartungen an ein Theaterstück thematisiert und reflektiert, jedoch nicht erfüllt, sondern negiert und enttäuscht. Dieser

Prozess wird in vielfältigen Sprachhandlungen vorgeführt, wodurch die bedeutungskonstitutive Macht, aber genauso die manipulativen Möglichkeiten der Sprache hervorgehoben und bewusst gemacht werden. Insofern ist Handke durchaus dem aufklärerischen und bewusstseinsbildenden Theater verpflichtet. Johannes Vanderath resümiert treffend:

Wie das Ganze im besten Sinne des Wortes ein gelungener Witz ist, so ist der Text im Einzelnen anspielungsreich und witzig. Mutet der keinen Schematismus scheuende Formalismus der sprachlichen Reihungen wie eine intellektuelle Konstruktion an, so spricht sich doch in dem Grundeinfall dieses „Theaterstückes“ gegen das Theater eine „intuitive“ schöpferische Kraft des Autors aus, die man nicht als kühle Berechnung erklären kann. Die Intelligenz Handkes zeigt sich darin, daß er nicht nur die Situation des Theaters nach Brecht vielleicht schärfer als jeder vor ihm erkannte, sondern ihr auch durch einen schöpferischen Akt zu begegnen wußte.²⁹

Freilich entkommt auch Handke nicht dem spezifischen Dilemma des Antitheaters, er spielt mit den Mitteln des Theaters, indem er sie negiert und desillusioniert, aber er kommt nicht ohne das Theater aus; er macht auf die Fallen des Theaterbetriebs aufmerksam, aber auch er kann und will das Theater nicht überwinden, was er jedoch im Kommentar zum Stück zu relativieren versucht:

Die *Publikumsbeschimpfung* ist kein Stück gegen das Theater. Es ist ein Stück gegen das Theater, wie es ist. Es ist nicht einmal ein Stück gegen das Theater, wie es ist, sondern ein Stück für sich. Die *Publikumsbeschimpfung* ist ein Stück gegen das Theater, wie es ist, und ein Stück für das Theater, wie es ist und war. [...]

Die *Publikumsbeschimpfung* ist kein Stück gegen den Zuschauer: oder es ist nur deswegen ein Stück gegen den Zuschauer, damit es ein Stück für den Zuschauer werden kann. Der Zuschauer wird befremdet, damit er zum Überlegen kommt. [...] Im besten Fall kann es ihn nicht treffen, sondern betreffen. Es kann ihn aufmerksam, hellhörig, hellsehtig machen, nicht nur als Theaterbesucher. (P 203)

Das Kommunikationssystem Theater wird also nicht genützt, um auf etwas zu verweisen, um etwas mimetisch abzubilden, um beim Zuschauer Erkenntnisprozesse auszulösen, sondern es verweist auf sich selbst. Theater verweist, wie Sprache als Kommunikationssystem in der Konkreten Poesie, auf sich selbst, weshalb Rainer Nägele auch vom „Konkreten Theater“ spricht: „Gezeigt wird nämlich [wie in der Konkreten Poesie] die Welt im Horizont der Sprache“.³⁰

Bevor abschließend anhand einiger Besprechungen der Uraufführung die Reaktion der Literaturkritik illustriert wird, soll Handkes Auseinandersetzung mit der zeitgenös-

29 Vanderath, Johannes: Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung*: Ende des aristotelischen Theaters? In: *The German Quarterly* 2/1970, S. 317-326, hier S. 325.

30 Nägele, Rainer: Unbehagen in der Sprache. Zu Peter Handkes „*Kaspar*“. In: Grimm, Reinhold / Hermand, Jost (Hg.): *Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur*. Band 6. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 78-96, hier S. 79.

sischen Literaturkritik referiert werden. Denn neben der sogenannten „Neuen Sachlichkeit“ galt seine Schelte in Princeton auch der Literaturkritik.

Und die Kritik ... und die Kritik ... und die Kritik ist damit einverstanden, weil eben ihr überkommenes Instrumentarium noch für diese Literatur ausreicht, gerade noch hinreicht. (*Erneutes Gelächter*) Weil die Kritik ebenso läppisch ist, wie diese läppische Literatur. (*Vereinzelt Gelächter, Unruhe*) Wenn nun eine neue Sprachgestik auftaucht, (*Zwischenruf Psst!*) so kann die Kritik nichts anderes, vermag die Kritik nichts anderes, als eben zu sagen ... entweder zu sagen, das ist langweilig, sich in Beschimpfungen zu ergehen, oder auch eben auf gewisse einzelne Sprachschwächen einzugehen, die sicher noch vorhanden sein werden. Das ist die einzige Methode, weil die Kritik ... das Instrumentarium, das überkommene, eben hier nicht mehr hinreichen kann, während sie bei dieser läppischen Beschreibungsliteratur eben noch hinreicht, weil's eben hier adäquat ist. Das Instrumentarium der Kritik ist genau dieser Literatur adäquat, die hier im Vorgang ist. *Zwischenruf* (wohl Hans Werner Richter) Herr Handke, es ist hier nicht üblich, eine literaturhistorische Rede ...³¹

Handke spricht hier aus, was er schon in seinem ersten Beitrag für die *Bücherecke* in der Besprechung von Cesare Pavese's *Der schöne Sommer* ausformuliert hat. Er verweigert sich den nichtssagenden, gedankenlosen Vokabeln der gängigen Literaturkritik, auf die „sich jeder, der dies hört, auf die Geschichte ohne Mühe seinen Reim machen [kann]“. Denn dadurch läuft die Literaturkritik Gefahr, zu einem gedanken- und hilflosen Geschäft zu verkommen, weil ihr Begriffsapparat, der Wortschatz, begrenzt und unreflektiert zur Anwendung kommt:

Die Literaturkritik wertet; für die Bewertung aber besteht in der Sprache nur ein begrenzter Vorrat von Worten; dieser Vorrat schießt automatisch in die Gedanken, wenn die Sprache des zu beurteilenden Textes beurteilt werden soll: das ist es, was die Literaturkritik oft zu einem leeren Geschäft macht. Sowohl die Worte für die Beschreibung einer Geschichte, als auch die Bewertungsworte für die Sprache dieser Geschichte sind mit der Zeit automatisiert worden;³²

Wie richtig Handke mit dieser Einschätzung der Literaturkritik auch in Hinblick auf das Theater liegt, soll ein Blick in einige wenige Rezensionen der Uraufführung veranschaulichen.

Eine erste Besprechung von Rudolf Krämer-Badoni erscheint schon am 11. Juni 1966 in der *Welt*. Er resümiert:

Es ist nicht zu beschreiben. Man muß es hören und sehen. Das Publikum war ein einziger aufatmender Schrei. Beifall, Beifall, Beifall. Gerechterweise nicht nur für Handke.

³¹ Im Wortlaut. S. 18. Vgl. die Tonbandaufnahme unter <http://german.princeton.edu/landmarks/gruppe-47/recordings-agreement/recordings/> [5.06.2018]. Handkes Auftritt ist im Anschluss an die Lesung von Peter Piwitt. In Handkes „Erläuterungen“ in seinem Essayband „Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms“, aus denen Handkes Position meist zitiert wird, ist weder von der offenkundigen Nervosität des Autors noch von den Reaktionen der Teilnehmenden die Rede.

³² *Bücherecke*. Radio Steiermark, 21. Dezember 1964. Österreichisches Literaturarchiv. Bestand: SPH/LW. Signatur: W165/1.

So unbeschreiblich es auch ist, so schwer faßbar der total einfache „Sinn“, so klar ist: das größte Theaterereignis des Jahres.³³

Das „Unbeschreibliche“ und „schwer Faßbare“ ist an der Besprechung erkennbar. Krämer-Badoni beginnt mit dem Versuch, das Ereignis schlagwortartig auf den Punkt zu bringen, um dann den Leser unvermittelt anzusprechen, denn das Stück wird in der Verlegenheit mangelnder Begrifflichkeit salopp zum Ding, das sich jeder Kategorisierung entzieht. Es folgt die knappe Beschreibung der Bühne, die Schauspieler werden genannt, ihr Auftreten in „persönlicher Arbeitskleidung“ wird hervorgehoben, daraufhin wird das Geschehen beschrieben: „dann treten sie vor, grüßen und reden unaufhörlich aufs Publikum ein ...“ Was gesprochen wird, wird aus Textzitaten „so ungefähr“ montiert:

Und das alles in den raffinierten Sprucharten, die schon beschrieben sind, als unaufhörliches Feuerwerk, eine ungeheure Leistung der vier, choreographisch meisterhaft vom Regisseur (Claus Peymann) gemacht [...].³⁴

Weitere Stichworte sind die Zeit, die sprachlich explodiert, das Brüllen, die Beschimpfung „expressis verbis“, „das ganze Vokabular der politischen, weltanschaulichen, philosophischen, religiösen, privaten Schimpfwörter, die wir täglich mit Schwung und atropenhaft gebrauchen“. Dafür Kategorien zu finden fällt schwer: Sprachphilosophie, Philosophie, Theorie des Theaters werden angeboten, doch weder Karl Kraus noch Bert Brecht oder Samuel Beckett helfen weiter.

Auch Günther Rühle fokussiert in seiner Besprechung auf das Neue, das Neue auch als Chance für das *Theater am Turm*, wenn „der aufsteigende“ Peymann und mit ihm die „elastischen Schauspieler“ gehalten werden können. Rühle akzentuiert Handkes Sprachreflexion, kann aber auch Princeton nicht verschweigen und macht Handke zum Kraus'schen Moralisten der Sprache, der als „Sammler von Sprachmaterial“ in das Theater tritt. Trotz einer differenzierten Analyse im Kontext der *Experimenta* sieht er jedoch ebenso den Marktcharakter des Ereignisses – „Die Aufführung wurde nach dem Erfolg sofort weiterverkauft“ –, erkennt jedoch vorsichtig die Chance für Peter Handke und für das moderne Theater: „Es kann sein, daß hier ein Autor sich seine Plattform geschaffen hat. Nicht nur eine für den Sprung in den Bühnenruhm [...], sondern für die künftige Arbeit.“³⁵

Ambivalenter fällt der Bericht im *Spiegel* aus. Gleich zu Beginn wird suggeriert, dass die Provokation ins Leere gehe, denn das Publikum war am Ende der avantgar-

33 Krämer-Badoni, Rudolf: Die Sprache beim Wort genommen. In: Die Welt, 11. Juni 1966.

34 Ebd.

35 Rühle, Günther: Allerlei Absprünge. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 11. Juni 1966.

distischen Theaterwoche *Experimenta I* „nicht mehr so leicht zu erschrecken“. Die Besprechung selbst beginnt mit dem Hinweis auf die leere Bühne und auf das Training der Beschimpfungen im „Vorspiel“. Doch dann schwenkt der Artikel auf den „Schimpfer“, den Kärntner Handke, der erstmals – wie der *Spiegel* ja berichtet hatte – in Princeton von sich reden gemacht hatte, ergänzt um einige weitere biographische Versatzstücke. Immerhin wird knapp darauf hingewiesen, dass das „Sprechquartett Theatertheorien und Kritikerphrasen ins Parkett [schmettete]“ und „der Viererzug von Regisseur Claus Peymann zu Kletterpartien in die Logen oder in den Souffleurkasten angehalten“ wurde und das Publikum in die Darstellerrolle versetzt und „mit beat-drive in Jam-Session-Stimmung gebracht [wurde].“ Die Schlusspointe gilt der Paradoxie des Stückes:

Handkes Spiel, gegen das Theater und sein Publikum geschrieben, gefiel beiden. Ivan Nagel, Chef-dramaturg der Münchner Kammerspiele: „Großartig. Das machen wir auch bei uns.“³⁶

Klaus Colberg erwartet sich in der *Presse* ebenso nicht viel Gutes vom „jungen Grazer ‚Enfant terrible‘“, nachdem er im ersten Drittel der Besprechung die bisherige *Experimenta* als „Experiment um des Experiments willen“ abklassifiziert hatte. Doch zu seiner Überraschung gewinnt Handke mit „theaterpsychologischem Instinkt“ das Publikum. Knapp referiert er Handkes „Varianten vom Einmannsatz bis zum Sprechquartett oder zum Reihumspruch nach dem Gestus von ‚Ele mele muh, raus bist du!‘“, mit denen er auf das Publikum abzielt. Und auch wenn „die Schlußkanonade [...] an sich noch der schwächste Teil des Ganzen [war]“, so konzediert er Handke, dass der Zuschauer „wie unter Hypnose seiner Selbsttäuschungen [...] und seiner faktischen Unberührtheit durch Kunst und Theater innegeworden“ sei, was bei einem zeitkritischen Stück kaum hätte geschehen können. „Dabei ergänzten sich humorige Unterhaltung und provozierte Nachdenklichkeit nicht zuletzt dank der ausgezeichnet pointierten Regie Claus Peymanns.“³⁷ Freilich lässt auch Colberg offen, ob es sich um einen zukunftsweisenden Weg des Theaters oder nur um einen gelungenen Einzelfall handelt.

Solche Fragen sind allerdings für Wolfgang Ignée in der evangelisch-konservativen Wochenzeitung *Christ und Welt* keine Überlegung wert. Er bespricht die zweite Aufführung des „Unsprechstück[s]“. „Ihr ‚skandalöser‘ Verlauf trägt [...] haargenau jene Fakten zusammen, die das Theaterereignis des Jahres eher als den Theaterbluff dieses Sommers erscheinen lassen.“ Mit dem skandalösen Verlauf meint Ignée nicht nur die turbulente Aufführung, die vom Fernsehen aufgezeichnet wurde, sondern vor allem den

36 Anonym: Zartes Geheul. In: Der Spiegel, Nr. 25, 1966 (13. Juni 1966), S. 118f.

37 Colberg, Klaus: Gleichschaltung im Parkett. In: Die Presse, 14. Juni 1966.

Zug durch das Bahnhofsviertel nach der Aufführung und die anschließende Verhaftung Handkes wegen Widerstands gegen die Staatsgewalt. Von der Aufführung selbst werden vorwiegend die (Re)Aktionen des Publikums referiert, unterlegt mit vereinzelt Textbelegen, betont wird die Absurdität der Situation, die noch durch den „Live-Fimmel der Fernsehleute“ verschärft wurde. Dieser half freilich auch, den Bluff zu entdecken, hinter dem wohl wieder eine Werbemaschine steht, „deren man einige in Sachen Peter Handke schon rollen sah.“ Gemeint ist selbstverständlich Handkes Auftritt bei der Gruppe 47, „wo sich die Altherrenriege der Poeten und Kritiker die Dummheit der deutschen Nachkriegsliteratur (bis auf Peter Handke)? bescheinigen ließ – widerspruchslos, chorisch einstimmend ins eigene, von Handke beredete Dilemma.“

Die Beschreibung des Stückes selbst bleibt an der Oberfläche, garniert mit Zitaten, vor allem aus der Beschimpfung, und mit dem Hinweis, Handke wolle auf die Sprache hinaus. „Der inszenatorische Raum soll mit Klangbildern ausgefüllt werden, mit gruppierten, rhythmisierten, einander reibenden und ergänzenden Worten. Also etwas Ästhetisches wird angestrebt, wenn nicht gar poetischer Schwindel“. Doch der Rezensent bezweifelt, dass der Zuschauer „zu formalen Spielchen, zur ästhetischen Pokerei, zum Seminar-Schabernack“ aufgelegt sei. Und überhaupt kenne man das ja schon von Ionesco. Erwähnt werden noch (lobend) der Regisseur und die vier Schauspieler und am Ende steht ein „Schlußseufzer“ an den Theatergott:

Heiliger Theatergott, du bist unter die Beatles gefallen, was werden sie dir noch antun? Heiliger Literaturbetrieb, du managst einfach jeden! Schlußbemerkung von Horst Bingel, Herausgeber der Streitschrift: „Das beste, was Handke passieren könnte: den Tod des Frühvollendeten zu sterben.“³⁸

Zum Glück hat der Theatergott den Rezensenten und Horst Bingel nicht erhört.

Diese exemplarische Skizze soll keineswegs dazu dienen, die Literaturkritik gegen die Literaturwissenschaft auszuspielen, weil die Literaturkritik – in der unmittelbaren Aktualität und außerdem bloß auf die Aufführung angewiesen – nicht mit den philologisch genauen Analysen der Fachgermanistik mithalten kann. Eine solche hat Georg Behse fast zwanzig Jahre nach der Uraufführung geboten, der um die Grundidee eines Essays weiß, die stilistisch-rhetorischen Besonderheiten detailliert aufzeigt und „doch mehr als bloße Kritik an verfestigten Redensarten und sprachlichen Klischees [leistet].“³⁹ Behse erkennt Handkes Spiel mit den Erwartungshaltungen an das Theater, in dem

38 Ignée, Wolfgang: Publikum raus. In: Christ und Welt, 17. Juni 1966.

39 Pütz, Peter: Peter Handke. In: Wiese, Benno von (Hg.): Deutsche Dichter der Gegenwart. Ihr Leben und Werk. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1973, S. 662-675, hier S. 665.

die präsupponierte Erwartung der Zuschauer, ein normales Theaterstück zu erleben, handfest nicht erfüllt [wird]: stattdessen wird über Theater geredet. Dem konventionellen Theater mit seinen vielfältigen, in distinkten makro- und mikrostrukturellen Zeichenträgern fundierten Bedeutungsmanifestationen wird ein in seiner semiotischen Qualität stark reduziertes Theater entgegengesetzt.⁴⁰

Die Beispiele bestätigen die von Peter Handke geäußerten Vorbehalte gegen die Literaturkritik. Diese nimmt zwar wahr oder erahnt manches, sie hat aber für das Neue keine Kategorien und lobt, weil es das ganz andere ist, oder verdammt, weil sie es für Schwindel und Bluff hält. So wird auch der Beat nicht in seiner Bedeutung für die Gestaltung des Textes als „eine scheinbar aus dem Moment geborene ebenso rhythmisierte Choreographie“ durch die Schauspieler auf der Bühne erkannt, die „ohne Unterfütterung durch eine Figur“⁴¹ auskommen mussten, man fixierte sich auf den „fünften Beatle“ und hatte damit ein Vor- oder Feindbild. So kann auch die politische Dimension mit der Protestbewegung gleichgesetzt werden.

Hilfreich ist es daher für die Rezensenten, auf immer wiederkehrende Versatzstücke zurückzugreifen, wie auf den Zögling aus der Provinz, den Selbstinszenierer, das „Enfant terrible von Princeton“ usw. Wenn schon der Text nicht viel taugt, die Leistungen der Schauspieler und des Regisseurs sind dennoch zu loben. Und wenn man vom aktuellen Theaterbetrieb angeödet ist, freut man sich wenigstens – wie Günther Rühle – „wie elementare Spiellust, die wir immer mehr auf den Bühnen vermissen, plötzlich wieder zurückkehrt, wie ein neuer Typ und ein neuer Rhythmus auf die Bühne will, und daß eine sich selbst darstellende junge Generation antritt.“⁴²

Wie sehr Handke das System Theater in Frage gestellt hat und den Verweisungscharakter der Literatur negiert, wurde in der Kritik kaum erkannt, auch nicht, wie sehr Handke in der *Publikumsbeschimpfung* für sein Frühwerk zentrale Fragen gestellt hat und „gegen einen fundamentalen Satz der Dramaturgie und der gesamten Poetik den Angriff [eröffnet hat]: gegen das Gesetz vom Verweisungscharakter der Literatur“.⁴³

Wahrscheinlich ist es trotzdem auch der Theaterkritik – neben der Geschäftstüchtigkeit des Suhrkamp Verlages – zu verdanken, dass die *Publikumsbeschimpfung* bis zum Ende der Spielzeit 1968/69 von 22 in- und ausländischen Bühnen gespielt wurde. Denn tendenziell waren auch die Besprechungen der späteren Aufführungen positiv bis hymnisch.

40 Behse, Georg: Über Peter Handkes Erfolgsstück „Publikumsbeschimpfung“. In: Kolckenbrock-Netz, Jutta / Plumpe, Gerhard / Schrimpf, Hans Joachim (Hg.): Wege der Literaturwissenschaft. Bonn: Bouvier 1985, S. 345-371, hier S. 358.

41 Braun 2012, S. 60.

42 Der stärkste Eindruck. Dreizehn Theaterkritiker bezeichnen ihren Höhepunkt der Saison. In: Jahresheft Theater 1966. Chronik und Bilanz eines Bühnenjahres. Sonderheft von Theater heute. S. 25-38, hier S. 28.

43 Pütz 1973, S. 665.

Den wichtigsten Grund hat aber möglicherweise Günther Rühle zwei Jahre nach der *Publikumsbeschimpfung* in seiner Besprechung der Uraufführung von Peter Handkes *Kaspar* genannt.

Das geschieht selten: daß eine Kritik unmittelbar da weiterführen kann, wo vor fast zwei Jahren das Fragezeichen gesetzt wurde. Nach der Uraufführung der „Publikumsbeschimpfung“ an ebendiesem Theater hieß es [...]: „Der Abend war für alle ein Absprung. Auch für den Autor. Aber für diesen: wohin?“ Nun ist Anlaß, den Autor vor den Regisseur zu rücken, der damals das kühne Beschimpfungslibretto so virtuos entfaltet hat. [...]

Ein Lehrstück von der Sprache, vom Drama zwischen Mensch und Sprache. [...] Wir haben lange kein Stück, lange keinen solchen Abend auf dem Theater gehabt, der so voll steckt von Anfängen. Der so gespannt macht auf das, was Handke aus dem Drama „Sprache“ dem Drama der Bühne zuführen kann, für das er seine erste Figur erfand.⁴⁴

In der *Publikumsbeschimpfung* heißt es wiederholt: „Dieses Stück ist eine Vorrede“. Heute wissen wir, dass die *Publikumsbeschimpfung* auch eine Vorrede im dramatischen Œuvre Peter Handkes ist, denn der *Publikumsbeschimpfung* folgten *Kaspar*, *Der Ritt über den Bodensee* und andere Theaterstücke.

44 Rühle, Günther: Der Jasager und die Einsager. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13. Mai 1968.

Karl Katschthaler

Zum Schweigen bringen

Peter Handkes *Die Stunde, da wir nichts voneinander wußten*
im Kontext von Ästhetiken der Abwesenheit

Peter Handkes 1992 bei Suhrkamp erschienener Text *Die Stunde, da wir nichts voneinander wußten*, der auf dem Titelblatt schon den Paratext „Ein Schauspiel“ vor sich herträgt, macht es dem Leser dennoch nicht einfach, ihn in die Kategorie „Theaterstück“ einzuordnen. Eine Zeit lang nach der Uraufführung schien diese Zuordnung noch zweifelsfrei möglich zu sein. Noch 1998 kann Herbert Grieshop ohne jede Einschränkung behaupten: „Dieses Theaterstück besteht nur aus Regieanweisungen.“¹ Genau so scheint es auch Claus Peymann gesehen zu haben, der sich in seiner Inszenierung der Uraufführung bemühte, alles im Text Beschriebene möglichst eins zu eins auf die Bühne zu bringen. Wer diese oder eine mit einem ähnlichen Konzept arbeitende Inszenierung im Theater gesehen hat, für den liegt es tatsächlich nahe, den Text als Regieanweisung zu lesen, weil im Text scheinbar beschrieben wird, was der Leser als Zuschauer auf der Bühne gesehen hat. Es ist, als ob im Text genau diese Aufführung beschrieben würde. Indem Peymann den Text als Regieanweisung und somit als der Aufführung vorgängig betrachtete, verwandelte er den Text für den Zuschauer paradoxerweise in einen der Aufführung nachgängigen. Liest der Leser den Text dann nicht als Regieanweisung, sondern als Beschreibung einer Aufführung, dann entdeckt er, dass dieser Text einen Erzähler hat, und zwar einen Ich-Erzähler. Schon gleich zu Beginn des Textes kristallisiert sich diese Erzählinstanz heraus, indem sie die Beschreibung der Aufführung temporal strukturiert. Offensichtlich werden nicht einfach Regieanweisungen aneinandergereiht, die dann genau in dieser Reihenfolge auszuführen wären. Eine solche scheint noch der erste Satz des Textes zu sein: „Die Bühne ist ein freier Platz im hellen Licht.“² Doch schon der zweite Satz beginnt mit der Einleitung: „Es beginnt damit, daß [...]“. Darauf folgen ähnliche sprachliche Mittel in großer Zahl und Dichte: „Indem er“ (DS 7), „Bevor er“ (DS 7), „Als er“ (DS 8), „Während er“ (DS 8), „Und schon sind sie“ (DS 9), um nur einige Formulierungen zu zitieren, die auf den ersten drei Seiten zu finden sind. Zwar erzählt dieser Erzähler grundsätzlich im Präsens, wechselt aber stellenweise

1 Grieshop, Herbert: Rhetorik des Augenblicks: Studien zu Thomas Bernhard, Heiner Müller, Peter Handke und Botho Strauss. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998, S. 159.

2 Handke, Peter: Die Stunde da wir nichts voneinander wußten. Ein Schauspiel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 7. Im Folgenden wird das Stück mit der Sigle DS und der entsprechenden Seitenzahl im laufenden Text zitiert.

auch ins Perfekt beziehungsweise ins Präteritum. Diese Tempuswechsel dienen sicherlich einerseits der Beschreibung von Gleichzeitigkeit, wie das auch Petra Meurer für die Verwendung des Perfekts herausstreicht.³ An Stellen wie der folgenden scheint aber in erster Linie Beschleunigung intendiert zu sein:

„Wieder stolziert eine Schönheit über die Szene, gefolgt darauf von einer andern, schnelleren Schritts, die plötzlich losläuft, der vor ihr einen heftigen Schlag auf den Schädel versetzt, und *schon wieder* seitlich in eine Gasse *weggerannt ist*; die erste, sich den Kopf haltend, *ist stehengeblieben*.“
(Hervorhebungen K.K.).

Den Wechsel ins Präteritum interpretiert Meurer als Nachträglichkeit der Beschreibung eines besonderen, sprachlos machenden Erlebnisses.⁴ Wenn es aber nach dem zentralen derartigen Erlebnis im Verlauf des Stückes, dem ekstatischen Moment der Gemeinschaft in den Szenen 14 und 15 heißt: „Dann ging alles schnell: Gleich hinter dem, der zum Abschied noch einmal durch das Savannengras des Feldwegs streifte, wurde dieser bereits aufgerollt [...]“ (DS 57), bevor der Erzähler wieder zum Präsens zurückkehrt, dann hat der Erzähler das von Meurer angesprochene, angeblich sprachlos machende Erlebnis schon vor dem Tempuswechsel eloquent im Präsens beschrieben, sodass es ihm wie auch schon bei der Verwendung des Perfekts – und hier ja auch explizit angezeigt – um die Beschleunigung des Geschehens geht. Nachträglichkeit der Beschreibung ist daher nicht einem außergewöhnlichen Erlebnis vorbehalten, sondern ist konstitutives Merkmal des gesamten Textes, d.h. Nachträglichkeit ist auch dort gegeben, wo der Erzähler Präsens verwendet, um die Distanz zum Beschriebenen zu verringern. Die Nachträglichkeit der Beschreibung gegenüber der Aufführung ist also nicht von den verwendeten Tempora abhängig, sondern deswegen konstitutives Element des Textes, weil die Beschreibung der Aufführung von einem Ich-Erzähler getätigt wird. Dass es sich um einen solchen handelt, das stellt sich in der 10. Szene heraus, wenn es dort heißt: „und eine Schönheit wiederum, welche, zunächst nur von hinten sichtbar, sich plötzlich nach mir! umdreht.“ (DS 33) Dies ist die einzige Stelle im gesamten Text, an der der Erzähler in der ersten Person von sich selbst spricht und sich so als Ich-Erzähler erweist. All seine Wahrnehmungen, Erinnerungen, Beschreibungen stellen sich somit als subjektiv heraus, oder genauer gesagt, personal im Gegensatz zu auktorialen Regieanweisungen.

Da aber dieser Ich-Erzähler nichts über sich und seine Handlungen erzählt, sondern nur eine Theateraufführung beschreibt, wird er nur dadurch charakterisiert, was er wahrnimmt und beschreibt und wie er es wahrnimmt und beschreibt. In seiner Wahrnehmung aber sprechen die Personen auf der Bühne nicht, oder wenn sie sprechen, so bewegen sie

3 Vgl. Meurer, Petra: Theatrale Räume: theaterästhetische Entwürfe in Stücken von Werner Schwab, Elfriede Jelinek und Peter Handke. Berlin u.a.: LIT Verlag 2007, S. 180.

4 Vgl. ebd., S. 181.

zwar wie der lautlos sprechende Alte in Szene 16 den Mund, es ist aber nicht zu hören, was sie sagen. Es ist aber nicht so, dass der Zuschauer/Erzähler taub wäre oder gleichsam wie vor dem Fernseher den Ton abgedreht hätte, aber auch nicht so, dass ihn nur interessieren würde, was er sieht, nicht aber, was er hört. Seine Beschreibung der Aufführung beschränkt sich nämlich keineswegs auf das, was er schauend wahrnimmt, sondern ist voll auch von auditiven Wahrnehmungen. Die in der Literatur vorherrschende Lesart, wonach Handkes Stück mit seinen „stummen Szenen“⁵ den Zuschauer zu einer bestimmten Art des Schauens animieren möchte, die charakterisiert wird als „tätiges Zuschauen“⁶, als absichtsloses Schauen im Gegensatz zum wertenden Beobachten⁷ oder als „das nicht von Wissen abgetriebene fragende Zuschauen“⁸, entspricht zwar völlig dem von Petra Meurer identifizierten handkeschen Konzept des „guten Blicks“:

Der fiktive Zuschauer in „Die Stunde da wir nichts voneinander wußten“ unterstützt mit seiner Wahrnehmungshaltung das Geschehen auf der Bühne. Den ‚guten Blick‘, wie ich Handkes poetisch-literarisches Wahrnehmungskonzept im Folgenden bezeichne, entwickelte Handke ab den 1990er Jahren vor allem aus seinem Konzept des ‚absichtslosen Blicks‘ in der Tetralogie „Langsame Heimkehr“, und er funktioniert als dialektische Gleichzeitigkeit von distanzierter und empathischer Wahrnehmung.⁹

Dass aber diese Art von Wahrnehmung sich nur auf das Schauen beziehen soll oder dieses vor dem Hören privilegiere, dieser Eindruck ist wohl nicht zuletzt der von Handke in seinen poetologischen Äußerungen selbst benutzten visuellen Metaphorik zu verdanken. In Bezug auf die Wahrnehmung des Zuschauers/Erzählers in *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*, die zweifellos als Modell für die angestrebte Wahrnehmungsweise des Zuschauers im Theater anzusehen ist, muss diese Privilegierung des Visuellen relativiert werden. So wie nämlich der Zuschauer/Erzähler das Stück beschreibt, ist es keineswegs ein „stummes“ Stück, im Gegenteil, oft ist es nicht einmal ein leises Stück, sondern sogar ein recht lautes. Zunächst ist daher die Frage zu stellen, was denn nun eigentlich alles zu hören ist beziehungsweise was der Erzähler hörend wahrnimmt und beschreibt.

In der Beschreibung des Zuschauers/Erzählers beginnt das Stück tatsächlich stumm, denn wenn auch das Laufen mehrerer Darsteller über die Bühne in der Aufführungssituation sehr wohl mit wahrnehmbaren Geräuschen verbunden ist, so werden diese vom

5 Grieshop 1998, S. 159.

6 Klessinger, Hanna: Postdramatik: Transformationen des epischen Theaters bei Handke, Müller, Jelinek und Goetz. Berlin / Boston: De Gruyter 2015, S. 205.

7 Vgl. Meurer 2007, S. 174.

8 Lehmann, Hans-Thies: Peter Handkes postdramatische Poetiken. In: Kastberger, Klaus / Pektor, Katharina (Hg.): Die Arbeit des Zuschauers: Peter Handke und das Theater. Salzburg / Wien: Jung und Jung 2012, S. 67-74, hier S. 73.

9 Meurer 2007, S. 160.

Erzähler nicht wahrgenommen beziehungsweise nicht beschrieben. Auch im weiteren Verlauf der Beschreibung bleiben viele derartige mit Bühnenaktionen verbundene Geräusche unbeachtet. Zunächst scheint dem Erzähler im akustischen Bereich auffallend und erwähnenswert zu sein, was im weitesten Sinn musikalischen Charakter hat. In der zweiten Szene ist es das Taktschlagen eines Darstellers, der dann seine Gangart diesem von ihm selbst vorgegebenen Takt anpasst. Nach der wieder „stummen“ dritten Szene steigert sich dieses Taktschlagen zum Peitschenschnalzen des Cowboys „bei jedem dritten Schritt“ (DS 11). Das zweite im weitesten Sinn musikalische Element, das der Erzähler für erwähnenswert hält, ist die Klangqualität, wenn in Szene 15 „ein Glockenläuten“ ertönt, „kaum ahnbar, einmal blechern, einmal volltönend, einmal fern, einmal nah, einmal rein, einmal verzerrt [...]“ (DS 54). Musikalischen Charakter bekommen diese Variationen aber vor allem durch die Reaktion der Darsteller auf der Bühne, die „jetzt lauschen, der eine verzückt, der eine verdrossen, der eine belustigt, der eine gequält.“ (DS 55) Kaum wahrnehmbare Hintergrundklänge werden hier zum Gegenstand der auditiven Aufmerksamkeit der Darsteller, die nicht nur auf diese Klänge horchen, sondern auch emotional auf das Gehörte reagieren. Diese Musikalisierung der Wahrnehmung spiegelt sich am Ende der Szene in den Worten des Erzählers: „Glocke aus, Traum aus. Einer winkt ab, dann noch einer, dann der ganze Chor.“ (DS 54)

Das zum Horchen gesteigerte Hören begegnet aber nicht erst gegen Ende des Schauspiels, sondern schon im Bild des „wie horchenden Blinden“ (DS 15) in Szene 6. Dieser Blinde wird umkreist von einem in einer Zeitung Blätternden. Beim Abgang tastet der Blinde ein Buch ab. Was hier vorgeführt wird, ist also wohl nicht musikalisches Hören, sondern das Horchen zum Zweck der Informationsbeschaffung über das, was in der Umwelt geschieht, was im Fall eines Blinden eben nicht mit dem Auge bewerkstelligt wird, sondern mit Ohr und Tastsinn. So lenkt diese Figur des „wie horchenden Blinden“ die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf das Ohr als Instrument der Wahrnehmung. Tatsächlich wirkt sich dies auch auf die auditive Wahrnehmung des Zuschauers/Erzählers aus, wenn es in der Folge zu einer auffallenden Zunahme von wahrgenommenen und beschriebenen Geräuschen und Klängen kommt. Man könnte auch sagen, das „stumme“ Stück wird ab nun laut, bis dann die Lautstärke in Szene 8 unerträglich wird: „ein Individuum [...] hält sich die Ohren zu gegen das von links und rechts aufkommende Sirenschalmeien, welches dann auch schon anschwillt zum Alarmjaulen (gleich abgebrochen).“ (DS 23) Dieses Bild des sich die Ohren Zuhaltenden, der sich vor zu lautem Schall zu schützen versucht, ist das genaue Gegenbild zum auf kaum wahrnehmbare, leise Geräusche horchenden Blinden und verweist nicht zuletzt auch darauf, dass es einen wesentlichen Unterschied zwischen der visuellen und der auditiven Wahrnehmung gibt. Wenn man etwas nicht sehen will, kann man sich abwenden oder die Augen schließen, also blind werden. Taub zu werden ist dagegen nicht so leicht zu bewerkstelligen,

da ein sich Abwenden vom kugelförmig sich fortpflanzenden Schall nicht möglich ist und das Zuhalten oder Verstöpseln der Ohren nicht annähernd so effizient die auditive Wahrnehmung ausblendet wie das Schließen der Augen die visuelle. Die Welt ist grundsätzlich hörbar, dies verdeutlichen Wahrnehmung und Beschreibung des Zuschauers/Erzählers, in denen es nur so wimmelt von Klängen verschiedenster Art, angefangen bei scheinbar bedeutungslosen Geräuschen wie etwa dem Quietschen eines Einkaufswagens über verschiedenste Tierlaute bis zu menschlichen Lauten wie Kindergeschrei, Schluchzen, Pfeifen, Klagen, Summen, „Jauchzen und Jubeln ohne Worte“ (DS 57).

In dieser klingenden Welt muss Stille erst hergestellt werden. Darauf verweist schon in Szene 8 nicht nur das zitierte schnelle Abbrechen des Alarmjaulens. Danach nämlich „irrlichert eine junge Frau durch die Szenerie, mit weitoffenen Augen, die Hand auf dem Mund, die sie dann fallen läßt, ein lautloser Schrei, umspielt nun von gleichsam mittäglichen Spatzenlauten und sommerlichem Schwalbengesirr und gleichwelchem Fiedergewieher.“ (DS 23f.) Die Naturlaute werden erst hörbar durch das Verstummen der Frau, deren Schrei nur visuell wahrnehmbar ist. Verbindet man den visuellen und den auditiven Eindruck, so wird hier der menschliche Schrei in einem synästhetischen Effekt zum Vogelgesang.

In der folgenden Szene erklingt dann zum ersten Mal im Stück ein noch öfter wiederkehrender Klang, der nicht identifizierbar ist, aber charakterisiert wird durch zwei Eigenschaften, die in der Musik des 20. Jahrhunderts eine wesentliche Rolle spielen. Es handelt sich bei dem immer wieder beginnenden „Rauschen“ nämlich um einen verräumlichten Klang, einen Klang also, der nicht feststeht, sondern im Raum umherwandert, und es handelt sich um einen akusmatischen Klang, einen Klang also, dessen Quelle nicht sichtbar ist, wie das etwa bei einem großen Teil der elektronischen Musik der Fall ist. Dieser besondere Klang kehrt auch wieder am Ende von Szene 16, nachdem der schon erwähnte, lautlos sprechende Alte verstummt ist. Dass es sich dabei um einen Klang an der Schwelle zur Musik handelt, dieser Eindruck wird verstärkt dadurch, dass die Szene mit ebenfalls verräumlichten Geräuschen von Feuerwerken, die „zu Akkorden wurden, ausklangen“ (DS 59), schließt. Unmittelbar vor dem lautlosen Sprechen des Alten muss Stille erst wieder hergestellt werden. Dort heißt es zunächst: „Er lächelte plötzlich in den Kreis“ und darauf folgt in der nächsten Zeile wie ein Ausruf allein das Wort: „Stille.“ (DS 56)

Auch wenn hiermit die vom Zuschauer/Erzähler wahrgenommene und beschriebene Klangwelt nicht annähernd umfassend beschrieben ist, so lassen sich an dieser Stelle doch zwei Bezüge zu musikästhetischen Konzeptionen der Abwesenheit des 20. Jahrhunderts herstellen. Die Thematisierung der Wahrnehmung von Klang und Stille, die in Handkes Stück stattfindet, kann bezogen werden auf John Cages Konzeption einer neuen Wahrnehmung von Umweltklängen als Musik, die nach Cages Intention durch

ein absichtsloses Hören ermöglicht werden sollte. Die Parallele zum von Handke angestrebten absichtslosen Schauen, das – so meine oben illustrierte These – eben nicht nur ein Schauen, sondern auch ein Hören ist, reicht weit. Nicht nur das Ziel, beim Publikum eine Wahrnehmungsveränderung zu erreichen, verbindet die beiden miteinander, sondern auch die angewandte Methode. Denn so wie Handke ein einziges, bestimmtes Element der Aufführungssituation des Theaters zum Verstummen bringt, nämlich den Dialog, den hörbar gesprochenen Text, so bringt Cage in seinem berühmten „stummen“ Stück mit dem Titel 4'33'' das Musikinstrument in der Aufführungssituation des Konzerts zum Verstummen. Bei der Uraufführung 1952 in Woodstock stand das Stück inmitten eines Konzerts zeitgenössischer Klaviermusik. Der Pianist David Tudor betrat, nachdem er vorher die serielle erste Klaviersonate von Pierre Boulez gespielt hatte, wieder die Bühne und spielte das dreisätzige Werk von Cage, ohne einen einzigen Ton anzuschlagen. Er las dabei sogar die Partitur und blätterte diese um. Zu hören war also nach Cages Intention keine vom Komponisten geschaffene Musik, sondern stattdessen die Geräusche und Laute im Saal und die von außen in den Saal dringenden Geräusche. Diese sollten vom Publikum als die Musik wahrgenommen und somit ästhetisch aufgewertet werden. Durch das Wegnehmen und somit die Abwesenheit eines Elements der musikalischen Aufführungssituation, durch das Zum-Schweigen-Bringen des Pianisten wird aber zugleich auch das, was von dieser Aufführungssituation übrigbleibt, nämlich das visuell Wahrnehmbare in den Vordergrund gerückt. Statt der Intention Cages entsprechend absichtslos auf die zufällig erklingenden Umweltgeräusche und die selbst und von den anderen Konzertbesuchern hervorgebrachten Geräusche zu lauschen und sie ästhetisch zur Musik aufzuwerten, kann der Zuhörer durch die Abwesenheit des erwarteten musikalischen Klangs auch zum Zuschauer werden, der das Geschehen auf dem Podium wie eine Theateraktion verfolgt. Das Podium des Konzertsaals wird zur Bühne. In diesem Sinn wird auch im Fall von Cages „stummem“ Stück durch das Zum-Schweigen-Bringen des Akteurs auf der Bühne die visuelle Wahrnehmung privilegiert, die Möglichkeit der auditiven Wahrnehmung aber zugleich aufrechterhalten, da es auch im Konzertsaal keine absolute Stille gibt.¹⁰ In ähnlicher Weise ist es auch im Fall von Handkes Stück möglich, dass das Publikum, fasziniert vom visuellen Spektakel, das durch das Zum-Schweigen-Bringen der Schauspieler in den Vordergrund gerückt wird, die Klangwelt des Stückes – anders als der Zuschauer/Erzähler im Text – kaum wahrnimmt. So gesehen ist es wohl auch kein Zufall, dass sowohl im Fall von Handkes Schauspiel als auch im Fall von Cages Musikstück jeweils von einem „stummen“ Stück

10 Vgl. zu Cages 4'33'' und zu der hier angesprochenen Problematik seiner Aufführung und deren Wirkung: Katschthaler, Karl: *Absence, Presence and Potentiality: John Cage's 4'33'' Revisited*. In: Wolf, Werner / Bernhart, Walter (Hg.): *Silence and Absence in Literature and Music*. Amsterdam: Rodopi 2016 (= *Word and Music Studies* 15), S. 166-179.

gesprochen wird, obwohl keines von beiden tatsächlich „stumm“ ist und es in beiden (auch) um das Hören geht.

Der zweite Bezug von Handkes Stück zu Musikästhetiken der Abwesenheit kann festgemacht werden an der Stummheit des Textes in der Aufführung beziehungsweise genauer gesagt am ungeklärten Status des Textes in Bezug auf die Aufführung. In Claus Peymanns Inszenierung der Uraufführung bestimmte der Text Handkes zwar interpretiert als Regieanweisung das Bühnengeschehen, blieb aber in der Aufführung selbst unhörbar und damit blieben auch all jene Elemente, die nicht als Handlungsanweisungen für die Bühne handhabbar gemacht werden können, unwahrnehmbar. Die Aufführung des Stückes bringt den Erzähler zum Schweigen und lässt ihn verschwinden.

Einen in der gedruckten Form des Stückes zwar anwesenden, in der erklingenden Aufführung aber abwesenden Text gibt es auch im 1979/1980 entstandenen Streichquartett von Luigi Nono mit dem Titel *Fragmente – Stille, An Diotima*. Dort sind in der gedruckten Partitur an bestimmten Stellen zwischen den Stimmen des Streichquartetts Fragmente aus Gedichten von Friedrich Hölderlin zu lesen, welche aber auf ausdrückliche Anweisung des Komponisten in der Aufführung nicht gesungen, rezitiert oder auf irgendeine andere Weise hörbar gemacht werden dürfen. Lesbar sind diese in die Partitur integrierten Texte im Zusammenhang mit der jeweiligen Musik nur für die aufführenden Musiker und für einen die Aufführung in der Partitur verfolgenden Zuhörer. Ganz ähnlich wie in Handkes Stück wird auch hier der Text, der für die Musik sicherlich von Bedeutung ist, sonst würde er ja nicht in der Partitur stehen, in der Aufführung unhörbar.¹¹ Die Frage, in welcher Weise genau er trotz dieser Unhörbarkeit auch in der Aufführung präsent sein soll und kann, lässt sich genauso wenig beantworten wie die Frage nach der Art und Weise, wie der Text von Handkes „metatheatraler Erzählung“¹² *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* eine konkrete Aufführung dieses Schauspiels bestimmen kann und soll.

Dieser Vergleich unterstreicht noch einmal, wie wenig es sich bei Handkes Text um eine Regieanweisung handelt, denn es wird die hochgradige Unbestimmtheit des Textes in Bezug auf seine Aufführung deutlich. Im Fall sowohl der beiden musikalischen Beispiele als auch von Handkes Schauspiel verbindet sich das jeweilige Zum-Schweigen-Bringen eines Elements der Aufführungssituation mit einer performativen Unbestimmtheit des Textes, mit der sich jede Aufführung auseinandersetzen muss.

11 Vgl. zu dieser Problematik auch: Katschthaler, Karl: „...a fortissimo of agitated perception...“ – Stille als Raum des Hörens in Luigi Nonos *Fragmente – Stille, An Diotima*. In: Fülöp, József / Ritz, Szilvia (Hg.): *Inspirationen II: Aufsätze zu Literatur und Kunst*. Budapest: L'Harmattan 2015 (= Károli Könyvek 5), S. 18-27.

12 Klessinger 2015, S. 198.

Die Ethik der Geschichtsschreibung

Eine kognitiv narratologische Untersuchung zu Peter Handkes

Immer noch Sturm

Die Darstellungsweise des Jugoslawien-Kriegs in den Medien und die Kontroversen, oft sogar Anschuldigungen und Verleumdungen um Handke, wegen seiner Stellungnahme zum Krieg haben den Autor mehrmals dazu veranlasst, seine Kritik über die Geschichtsschreibung – sei sie von Journalisten oder von Geschichtswissenschaftlern betrieben – zu äußern. Er warf den Medien insbesondere vor, dass man nie eine unparteiliche Beschreibung der Ereignisse lesen kann, die Berichterstattungen über den Krieg sind immer massiv voreingenommen und verzerrend. In einem Interview für die Süddeutsche Zeitung formuliert er beispielsweise: „Bei all den ‚Experten‘, die über das zerfallene Jugoslawien reden, kann ich die[se] Wahrhaftigkeit nicht finden – schon im Wort ‚Balkanexperte‘ rieche ich die Tendenz und Ideologie. Das Wort gehört zu meiner Schimpfwörterlitanei.“¹

Handkes Kritik betrifft vor allem die Voreingenommenheit der Geschichtsschreiber und im Allgemeinen die Ideologiebelastetheit der Geschichtsschreibung. In welchem Maß Handke in dieser Frage recht hat, und worin der Grund für die Schwierigkeiten bei der Objektivität der Darstellung von historischen Ereignissen liegt, soll an dieser Stelle nicht diskutiert werden. Statt auf diese theoretische Problemstellung konzentriert sich der vorliegende Beitrag auf die Frage, welche Alternative für die befangene Berichterstattung Handke als Schriftsteller mit seinem Stück *Immer noch Sturm* (2010) anbietet, wie er sich als Künstler mit dem Problem des Historikers konfrontiert, und welche schriftstellerische Lösung er für die Parteilichkeit der Geschichtsschreibung bietet.

1. Erzählstimmen in *Immer noch Sturm*

Wie bekannt, arbeitet Handke in diesem Stück einen Teil der Geschichte seiner Vorfahren auf und geht der Frage nach, welche Rolle die Kärntner Slowenen, zu denen er mütterlicherseits selber gehörte, im zweiten Weltkrieg spielten, wie sie von den Nationalsozialisten und später den englischen Besatzern behandelt wurden und wie die

1 <http://www.sueddeutsche.de/kultur/im-gespraech-peter-handke-du-mit-deinem-jugos-lawien-1.1028957-3> [6.02.2018].

Partisanenbewegung, die die Kärntner Slowenen einzigartig in Österreich gegen das nationalsozialistische Regime organisierten, ausging. In diesem Stück wird Geschichte mit der privaten Geschichte der Vorfahren vom Hauptcharakter, seiner Großeltern, seiner Mutter und ihrer vier Geschwister verflochten erzählt; so kommt eine doppelte Geschichte zustande: ein Stück Landesgeschichte parallel zu einem Stück Familiengeschichte.

Handke erzählt diese Geschichten auf eine eigenartige Weise in Hinsicht auf den Modus der Erzählung: epische und dramatische Darstellungsweisen wechseln sich im Text ab bzw. mischen sich. Die gattungsmäßige Zuordnung des Werkes ist deshalb auch fraglich. 2010, als das Werk erschien, wurde es in verschiedenen kurzen Kommentaren und Buchempfehlungen unterschiedlich kategorisiert: Auf der Internetseite von *Perlentaucher* wurde es als Roman bezeichnet,² *Die Welt* apostrophierte es als Handkes neuestes Stück,³ in der *Spiegel*-Rezension über die Aufführung von Roberto Ciulli wurde es abwechselnd als „Kriegsepos“ und „Drama“ bezeichnet,⁴ nur die Buchempfehlung des *Suhrkamp* Verlags behandelte den Text differenzierter und erwähnte bereits in der kurzen Beschreibung den Mischcharakter des Werkes und wies auf seine zugleich dramatischen und epischen Züge hin.⁵

Tatsächlich ist *Immer noch Sturm* ein gattungsmäßig schwer zuordenbarer Text. Im Gegensatz zur Titelangabe von *Perlentaucher*: „Peter Handke: Immer noch Sturm. Roman“ steht im Buch kein paratextueller Hinweis nach dem Titel, der Autor legt die Gattung seines Werkes nicht explizit fest. Allein die nach dem Motto und vor dem ersten Kapitel stehende *dramatis personae*, die Auflistung der acht Figuren der Handlung, verweist formal darauf, dass man mit einem Theaterstück zu tun habe. Ansonsten bekommt der Leser keinen Hinweis darauf, dass er den Text als Drama rezipieren soll. Die ersten Sätze wecken vielmehr den Anschein, dass man einen Erzähltext vor sich hat: Ort und Zeit der Handlung werden auf eine Art und Weise angegeben, die die Anwesenheit eines Erzählers vermuten lässt:

Eine Heide, eine Steppe, eine Heidesteppe, oder wo. Jetzt, im Mittelalter, oder wann. Was ist da zu sehen? Eine Sitzbank, eine eher zeitlose, im Mittelgrund, und daneben oder dahinter oder sonst wo ein Apfelbaum, behängt mit etwa 99 Äpfeln, Frühäpfeln, fast weißen, oder Spätäpfeln, dunkelroten.⁶

2 <https://www.perlentaucher.de/buch/peter-handke/immer-noch-sturm.html> [7.02.2018].

3 <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article10473705/Immer-noch-Sturm-ist-Handkes-persoendlichstes-Stueck.html> [7.02.2018].

4 <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/kriegsepos-immer-noch-sturm-von-peter-handke-a-824084.html> [7.02.2018].

5 http://www.suhrkamp.de/buecher/immer_noch_sturm-peter_handke_42131.html [7.02.2018].

6 Peter Handke: *Immer noch Sturm*. Berlin: Suhrkamp 2010, S. 7. Im Folgenden wird das Stück mit der Signle IS und der entsprechenden Seitenzahl im laufenden Text zitiert.

Dieser Auftakt weckt die Lesererwartung, dass man im Folgenden doch mit einem Erzählwerk zu tun haben wird, in dem eine Vermittlerfigur dem Leser über bestimmte Geschehnisse berichtet. Tatsächlich zeigt sich in den folgenden Sätzen ein Erzähler, sogar sehr markant, da er seine spezifische subjektive Perspektive gleich hier zur Schau stellt: „Wem zeigt sie sich? Wem erscheint sie so? Mir hier, im Augenblick“. (IS 7) Mit den ersten Sätzen erweckt also der Text den Anschein, dass man mit einer Geschichte zu tun hat, die in erster Person Singular von einer Figur der Geschichte (von einem homodiegetischen Erzähler) aus einer subjektiven und beschränkten Perspektive dargestellt wird. Der Leser erwartet eine Geschichte, die den begrenzten Wissensstand der erzählenden Figur reflektiert und ihre persönliche Bewertung und ihr persönliches Weltbild widerspiegelt, er rechnet also damit, dass er eine durch einen sehr subjektiven Filter fließende Geschichte zu lesen bekommt.

Diese Erwartung modifiziert sich aber bereits auf den ersten Seiten des Textes, spätestens an der Stelle, an der zuerst Valentin, dann die anderen Figuren der Erzählung der Reihe nach zu Wort kommen. Zwar verschwindet die ursprüngliche Erzählerfigur auch an diesen Stellen nicht völlig, sie tritt aber deutlich in den Hintergrund und die Erzählerfunktion wird von den sprechenden Figuren übernommen, die, wie in einem dramatischen Text, ihre Monologe und Dialoge nacheinander vortragen. Die Erzählerfigur auf der ersten Ebene unterlässt auch ihre Möglichkeit, die Worte der anderen Figuren bewertend zu kommentieren oder zu relativieren. Die mit Anführungszeichen gekennzeichneten Figurenreden werden ohne Erzählerkommentare, wie in einem klassischen Drama, dargestellt. Der Erzähler übernimmt eigentlich nur die narrativen Funktionen des Dramas und „erzählt“ lediglich die Regieanweisungen. Er beschreibt Ort, Zeit und Figuren der Handlung, beschreibt das Bühnenbild, erzählt, welche Requisiten zu sehen sind und in welcher Konstellation die Figuren auftreten und leitet die Monologe und Dialoge ein, wie in den folgenden Beispielen:

Deren jüngster Bruder, das Fastkind, ist, mit mir im Schatten, immer wieder, sagen wir, dreimal, zur Seite getreten, und ich bin ihm nachgerückt. Und zugleich ist die Sippe, geleitet von meiner Mutter, mir auf ähnliche Weise nachgerückt und hat einen eher lichten Halbkreis um mich gebildet. (IS 10)

Und was sehe ich jetzt? Der von mir eingangs Gregor geheißene Einäugige, das Älteste der Geschwister, tritt vor, mit seinem Jaunfeldschritt, der da einem Tanz gleicht, und verkündet, oder spielt nach Sippenart Verkünder: [...] (IS 23)

An dieser Stelle meiner Zeitreise, oder um was es sich handelt, hat sich endlich das jüngste der Geschwister, der von mir eingangs als Benjamin angesprochene, das Fastkind, als Einzelperson bemerkbar gemacht. Aus dem Sitz heraus, zwischen seinen Eltern dort, läßt er sich unversehens hören: [...] (IS 25)

Im Text werden also die im Drama als Regieanweisungen erscheinenden, meistens kurz gesetzten und stichwortartigen Angaben zum Ort und zur Zeit bzw. zu den Figuren als tatsächliche Narration eingebaut und aus der subjektiven Perspektive der Erzählerfigur dargelegt. Der Erzähler hat allerdings im Großteil des Textes keine weitere, über diese Beschreibungen hinausgehende Funktion, von den reichen Möglichkeiten des Kommentierens und Bewertens in einer Erzählung macht Handke nur im letzten Segment Gebrauch.

Der Erzähler der Familiengeschichte ist auch nicht mehr der im ersten Satz sprechende Ich-Erzähler. Das Leben der Familie von 1936 bis in die fünfziger Jahre, das eigentliche Thema des Textes, wird von den, vom Ich-Erzähler in die Welt der Erzählung eingeführten Figuren selbst erzählt. Sie sind Erzähler ihrer eigenen Geschichte: Die Geschichte der Familie und des Landes wird in ihren Monologen und Dialogen heraufbeschworen. Ihre Geschichte wird nicht unmittelbar dargestellt, die Figuren erscheinen nicht als Handelnde im Text, sondern sie treten ausschließlich als Sprechende auf. Sie alle sind selber Erzähler ihrer eigenen Geschichten, die sie aus ihrer persönlichen Sichtweise darbieten, wie man in den folgenden Beispielen sehen kann:

Großvater: „Lang, bevor ich eure Mutter kennengelernt habe, lang vor dem ersten Weltkrieg, bin ich einmal von den Gendarmen für ein paar Stunden eingesperrt worden, in den Gemeindegottesdienst – für unsern Letzten hier erklärt: in das Arrestloch neben der Gendarmerie, nicht, nicht wegen Widerstands gegen die Staatsgewalt, wofür wir sonst bekannt sind – ich muss dich leider enttäuschen. Und zwar kam das so: [...]“ (IS 18)

Die Mutter: „Im Jahr neunzehnhundertsechsdreißig ging ein großes Jammern hier durchs Land. Die Nachbarin heute von der leeren Vorratskammerwand, der Nachbar knirschte mit den letzten Zahnstummeln, die Nachbarskinder nährten sich von Maikäfern, Erdäpfelschalen und Hummeln. Ein Volk von Knechten mit Hungerlohn, von Arbeitern ohne Arbeit, von Freigelassenen ohne Freiheit, von Wählern ohne Wahl, von Unbezahlten ohne Zahl, von Feinden innerhalb der friedlichsten Gemeinden.“ (IS 30)

Im Werk gibt es demnach zwei Erzähl-Ebenen mit acht Ich-Erzählern: Auf der ersten Ebene ist der Erzähler die in der *dramatis personae* als „Ich“ bezeichnete Figur, die der Leser mit großer Wahrscheinlichkeit mit Peter Handke identifiziert. Er erscheint hier als ein alternder Mann, der seine Vorfahren wortwörtlich heraufbeschwört: Er erzählt das traumartige Versammeln seiner Familie und ihr Auftreten auf der Heide an einem schönen Sommer- oder Herbstnachmittag. Die Erzähler auf der zweiten Ebene sind die heraufbeschworenen sieben Familienmitglieder, die Mutter des erwachsenen Mannes, ihre Eltern und ihre vier Geschwister. Sie alle erzählen ihre eigenen Geschichten als Ich-Erzähler, rückschauend aus ihrer Erzähl-Gegenwart in die Vergangenheit. Das eigentliche Thema des Textes, die Geschichte der Vorfahren, wird also in *doppelter Mittelbarkeit* dargestellt: zwischen dem Leser und der Geschichte wird erstens der Erzähler

ersten Grades, die „Ich“ genannte Figur, zweitens mehrere Erzähler zweiten Grades, die mit ihren Eigennamen genannten Familienmitglieder, eingeschoben.

Die Charakterisierung des Suhrkamp Verlags ist deshalb das Treffendste: *Immer noch Sturm* ist ein typisches Beispiel für das epische Theater, in dem Sinne, dass hier der Eindruck von jeder Unmittelbarkeit vermieden wird. Zwar funktioniert der Text gut als Theaterstück, was die zahlreichen Inszenierungen in Europa zeigen, es trägt aber den Anschein der Unmittelbarkeit, eines der wichtigsten Charakteristika des Dramas, das es vom Erzähltext überhaupt unterscheidet, nicht an sich. Handke konstruierte den Text so, dass der Leser nie den Eindruck haben kann, dass er eine Geschichte unmittelbar zu sehen bekommt, die Geschichten werden immer von einem markant signalisierten Ich-Erzähler erzählt.

Dass die Geschichte von acht Erzählern erzählt wird, bedeutet gleichzeitig, dass die Geschehnisse nicht aus einer einzigen Perspektive dargestellt werden, sondern aus mehreren verschiedenen; die Geschichte wird also *multiperspektivisch* erzählt. Ein gutes Beispiel dafür ist die Stelle in Kapitel 4, an der Ursula, die sich den Partisanen angeschlossen hat, die Familie kurz besucht und über das Partisanenleben im Wald berichtet. Sie erzählt hier den tragischen Fall eines jungen Partisanen, der ein Stück Butter gestohlen hat, um seinen Hunger zu mildern und deshalb vom Kommandanten zum Tode verurteilt wurde. Ursulas kurze Erzählung ist sehr emotional: Sie zitiert die Worte des Jungen: „Laß mich leben, bei meiner Mutter! ... Hilfe! Hilfe!...“ (IS 111), beschreibt ihr eigenes Mitleid mit ihm: „Noch nie war eine Nacht so lang ... Am Morgen habe ich mich auf die Knie geworfen vor dem Kommandanten und mit gefalteten Händen gebeten, Sergej zu begnadigen...“ (IS 111) und äußert auch ihr moralisches Urteil über den Fall:

„Das mit der Disziplin habe ich noch verstanden, aber daß Partisanen einen der ihrigen – hinrichten! Er war doch trotz allem einer mit uns, einer für uns, im Widerstand... ihn erschießen, weil er ein bißchen Butter für sich behalten hat...“ (IS 111)

Gleichzeitig zitiert sie aber auch die Worte der Exekutoren, zuerst die des Kommandanten vor der Hinrichtung: „Verstoß gegen die Partisanendisziplin hat mit dem Tode bestraft zu werden!“ (IS 111), dann der Patrouille nach der Hinrichtung: „Traurig – doch so ist es halt im Krieg, es geht nicht anders, es muß so sein.“ (IS 112), wodurch auch die entgegengesetzte Perspektive eingeblendet wird. Zwar wird dieser Abschnitt der Geschichte von Ursula erzählt, doch ist auch die entgegengesetzte Perspektive nicht als eine bloß abseitige dargestellt, sondern als eine mit Ursulas gleichwertige: Am Ende des Kapitels, auf die Frage des Vaters nach ihrem Bruder, stellt sich heraus, wer der Kommandant ist: „Der Vater, oder wer, hat ihr noch ins Dunkel nachgerufen, ob sie etwas von ihrem Bruder gehört habe. Und Snežena hat aus dem Dunkel zurückgerufen, daß er vom Kurier aufgestiegen sei zum Kommandanten!“ (IS 115) Sie fügt noch hinzu: „Man

nenne ihn den Entwaffner, weil es ihm gelinge, mit seinem Bataillon ganze feindliche Einheiten zu entwaffnen, ohne daß auch nur ein Schuß Munition verschwendet werde.“ (IS 115) Die Hinrichtung des jungen Partisanen wird also aus der Perspektive von zwei Figuren der Erzählung, von zwei Geschwistern dargestellt, einerseits aus Ursulas, die sich mit der Person des Opfers identifiziert, andererseits aus Georgs, der eine Art Kriegs-Ethos vertritt. Wie sich diese Charakteristika der Erzählweise auf den Rezeptionsvorgang auswirken, wird im folgenden Kapitel behandelt.

2. Erzählertypen und Leserattitüden

Eine grundlegende Fragestellung der kognitiven Narratologie ist die Frage, auf welche Weise sich die verschiedenen Erzählertypen auf den Rezeptionsvorgang auswirken, ob der Leser die Geschichte abhängig davon, wer sie ihm darbietet, unterschiedlich verarbeitet, und wenn ja, welche Aspekte des Leseprozesses dadurch modifiziert werden. In der vorliegenden Studie soll auf die unterschiedliche Verarbeitung von Erzähltexten mit homodiegetischem Erzähler (der in der grammatischen Form erste Person Singular erzählt und gleichzeitig eine Figur der erzählten Welt ist) und heterodiegetischem Erzähler (der in der grammatischen Form dritte Person Singular erzählt und keine Figur der erzählten Welt ist) eingegangen werden, da sich die Fragestellung darauf bezieht, welche Konsequenzen Handkes Entscheidung, die Geschichte seiner Familie von lauter Ich-Erzählern erzählen zu lassen, für die Darstellung von historischen Ereignissen hat.

In der traditionellen Literaturtheorie gibt es zwei markante Positionen in Bezug auf den Status des Narrators: Kommunikationstheorien behaupten, dass in jedem Erzähltext eine Kommunikation zwischen dem Erzähler und dem fiktiven Adressaten zustande kommt. Der Erzähler macht Aussagen über die Welt der Erzählung für den Adressaten. Der entgegengesetzten Position zufolge gibt es keine Kommunikation in einem geschriebenen Erzähltext, da die Kommunikationspartner beim Lesen eines gedruckten Textes üblicherweise nicht anwesend sind. Deren Vertreter argumentieren dafür, dass es im Falle einer Erzählung in dritter Person Singular überhaupt keinen fiktiven Erzähler hinter der erzählenden Stimme gibt.⁷

In dieser auf theoretischer Grundlage schwer entscheidbaren Frage hat die Untersu-

⁷ Diese Zusammenfassung der Positionen ist bei mehreren Theoretikern zu finden, so z.B.: Bernáth, Árpád: Rhetorische Gattungstheorie und konstruktivistische Hermeneutik. In: Blödmann, Andreas / Langer, Daniela / Scheffel, Michael (Hg.): Stimme(n) im Text: Narratologische Positionsbestimmungen. Berlin / New York: de Gruyter 1999 (= Narratologie 23), S.123-150. Von dieser Übersicht der Positionen geht auch Graesser aus: Graesser, C. Arthur, u.a.: Who Said What? Source Memory for Narrator and Character Agents in Literary Short Stories. In: Journal of Educational Psychology 93/2 (1999), S. 284-300.

chung der Praxis des Textverstehens relevante Argumente liefern können. Die Grundannahme nämlich, dass ein Erzähltext als Kommunikation zwischen dem Erzähler und dem Adressaten aufzufassen ist, zieht die Konsequenzen nach sich: der Erzähler ist gut identifizierbar, der Leser ist fähig, ihn von den anderen Agenten auseinanderzuhalten, er ist fähig, seine Aussagen von den Sätzen der Figuren zu unterscheiden, er kann die hierarchische Relation zwischen den einzelnen Aussagen und ihren Absendern bestimmen, und schließlich, er ist fähig, den Sprecher auf der höchsten Ebene, also die erzählende Stimme des globalen Textes, zu identifizieren.⁸

Experimente zur Textverarbeitung fiktiver Erzähltexte zeigen aber das Gegenteil. Arthur Graesser hat mit seinen Kollegen mehrere Experimente durchgeführt,⁹ in denen er das Ziel hatte zu untersuchen, in welchem Maße verschiedene Agenten eines Erzähltextes für den Leser salient sind. Die Forschungsgruppe hat sogenannte „source memory“-Tests gemacht, d.h. Leser nach dem Lesen kürzerer Erzähltexte darüber befragt, ob sie sich erinnern können, wer einen bestimmten Sprechakt in einer Kurzgeschichte geäußert hat. Die zu lesenden Texte hatten entweder einen S/1-Erzähler oder einen S/3 heterodiegetischen Erzähler.¹⁰ Die Experimente haben gezeigt, dass sich der S/1-Erzähler sehr stark ins Gedächtnis des Lesers einprägt, demgegenüber wird der S/3-Erzähler vom Leser kaum wahrgenommen, der in den meisten Fällen nicht identifizieren kann, welche Sätze von diesem stammen. Leser empfinden den S/3-Erzähler grundsätzlich nicht als jemanden, der mit ihnen kommuniziert und verarbeitet die Sätze dieses Erzählertyps nicht als von ihm gesagte Äußerungen, also als nicht mit einer Quelle verbunden. Der S/3-Erzähler bleibt für den Leser unter normalen Lesebedingungen „unsichtbar“.

Diese markante Unterscheidung gilt natürlich nur für die extremen Fälle; sobald der S/3-Erzähler auf irgendeine Weise im Text personifiziert wird (z.B. den Leser anspricht), wird er für ihn, wenn auch nur für eine kurze Zeit, sichtbar. Leser können außerdem trainiert werden, die Erzählerstimme auch im Falle eines unsichtbaren Erzählers wahrzunehmen.¹¹ Im Normalfall wird aber ein Ich-Erzähler, wie die Experimente gezeigt haben, viel stärker im Gedächtnis des Lesers behalten, als ein Er-Erzähler. Für Texte, die von einer Er-Erzähler-Stimme erzählt werden, gilt eher die These von Richard

8 Siehe Margolin, Uri: Narrator. In: Hühn, Peter u.a. (Hg.): *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg Univ. Press, <http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narrator> [21.02.2018].

9 Graesser et al. 1999 (siehe Fußnote 7) und Graesser, Arthur C. / Wiemer-Hastings, Katja: *Situation models and concepts in story comprehension*. In: Goldman, Susan R. / Graesser, Arthur C. / van den Broek, Paul (Hg.): *Narrative comprehension, causality, and coherence: Essays in honor of Tom Trabasso*. New York / London: Routledge 1999, S. 77-92.

10 Erzählungen in der sog. „erlebten Rede“ wurden hier nicht untersucht, S/3-Erzähler wurden also grundsätzlich dem klassischen „allwissenden Erzähler“-Typ zugerechnet.

11 Graesser et al 1999, S. 297.

Gerrig,¹² dass nämlich Leser beim Lesen von literarischen Texten grundsätzlich in die dargestellte Welt versinken, sich in verschiedene Rollen hineinversetzen und sich selbst darin „verlieren“.

Diese Tatsache hat zwei für die vorliegende Fragestellung relevante Konsequenzen für die weitere Verarbeitung von Erzähltexten. Erstens beurteilt der Leser die Zuverlässigkeit des Erzählers in den beiden Fällen sehr unterschiedlich. Den Ich-Erzähler fasst er als einen Agenten auf, der nur beschränktes Wissen über die dargestellte Welt und keinen Einblick in die Gedanken und Gefühle der anderen Figuren hat, seine eventuellen Urteile sind subjektiv. Seine Aussagen werden deshalb nicht ohne Vorbehalt als wahr akzeptiert, sondern ihrem Wahrheitswert nach kontinuierlich überprüft. Demgegenüber werden die Sätze des Er-Erzählers nicht als Aussagen eines sprechenden Subjekts wahrgenommen, wie Graesser und seine Gruppe gezeigt haben, sondern als objektive Beschreibung der dargestellten Welt verstanden. Die Sätze des Er-Erzählers werden vom Leser nicht mit dem mentalen Bild eines Subjekts verbunden, dessen Zuverlässigkeit hinterfragt werden kann, vielmehr vergegenwärtigen diese Sätze für den Leser eine Welt, die er so, wie sie in diesem sprachlichen Akt geschaffen wird, ohne Einschränkungen akzeptiert.¹³

Zweitens ist der Grad der Identifikation mit den Figuren in den beiden Fällen unterschiedlich. Ein grundlegender Aspekt des Textverstehens ist das Verstehen der Handlungsweise der Figuren. Der Leser rekonstruiert die Geschichte so, dass er kausale Zusammenhänge zwischen den einzelnen dargestellten Ereignissen schafft und Theorien darüber aufbaut, warum der Protagonist auf eine bestimmte Art und Weise handelt, was der Grund für seine Taten ist, welche Motive ihn bei seinen Handlungen lenken. D.h. er verfolgt die Bewusstseinsinhalte (die Gedanken, die Gefühle, die Motive) der dargestellten Figuren, weil er nur so ihre Handlungsweise verstehen kann. In welchem Maße aber der Leser die mentalen Inhalte einer Figur verfolgen kann, hängt weitgehend von

¹² Gerrig, Richard: *Experiencing Narrative Worlds. On the Psychological Activities of Reading*. New Haven: Yale UP 1993.

¹³ Diese Attitüde des Lesers, dass er nämlich die Sätze des Er-Erzählers typischerweise ohne Vorbehalt als wahr akzeptiert, die Sätze des Ich-Erzählers demgegenüber ihrem Wahrheitswert nach ständig überprüft, erklärt Erzsébet Szabó mit Verweis auf das Informationsverarbeitungssystem des Menschen, wie es von den Evolutionspsychologen John Tooby und Leda Cosmides dargestellt wird. Demnach werden Informationen vom Menschen grundsätzlich auf zweierlei Weise verarbeitet: Sie werden entweder mit Quellenetikett versehen (mit dem Inhalt der Information verbunden wird auch ihre Quelle und dementsprechend ihr Gültigkeitsbereich gespeichert: ‚wahr aus dieser Perspektive‘, ‚wahr jetzt‘, ‚vielleicht wahr‘) oder ohne Quellenetikett, d.h. ohne Einschränkung der Gültigkeit gespeichert. Die Sätze des Er-Erzählers funktionieren im Normalfall als letztere, sie werden scope-free, d.h. ohne Einschränkung des Gültigkeitsbereichs gespeichert. Siehe dazu Szabó, Erzsébet: *Why do we accept a narrative discourse ascribed to a „third-person-narrator“ as true? The classical, and the cognitive approach*. In: *Semiotica* 203 (2015), S. 123-136.

der Darstellungsweise ab. Grundsätzlich gilt die These, dass sich der Leser um so leichter mit der Figur identifizieren kann, je mehr Einsicht der Text in die inneren Vorgänge der Figur bietet: Er kann ein detaillierteres Bild über die inneren Zustände der Figur konstruieren. Neben der Menge der Information ist andererseits die fokale Position des Erzählers ausschlaggebend. Es wurden mehrere Experimente in Bezug darauf durchgeführt, wie sich der Leser zur Figur verhält, wenn diese ihm die Geschichte vermittelt, er die fiktive Welt also aus ihrer Perspektive wahrnimmt, bzw. wenn die fiktive Welt durch einen traditionell ‚allwissenden Erzähler‘ genannten Vermittler dargestellt wird, dessen fokale Position nicht näher zu bestimmen ist.¹⁴ Es ist empirisch nachgewiesen worden, dass die innere Fokalisierung die Leserattitüde der Figur gegenüber in hohem Maße beeinflusst. Im Falle von Texten mit interner Fokalisierung haben Leser den Eindruck, dass sie mehr Informationen über die Motive der Figur haben und sie tiefer kennen, als beim Lesen von Erzähltexten mit externer Fokalisierung.¹⁵ Gleichzeitig zeigen Leser grundsätzlich¹⁶ mehr Empathie, und sogar mehr Sympathie, Figuren gegenüber, aus deren Perspektive sie die dargestellte Welt wahrnehmen.¹⁷

Insgesamt kann man also ausgehend von den oben angeführten empirischen Untersuchungen feststellen, dass Geschichten, die von einem homodiegetischen Erzähler mit interner Fokalisierung erzählt werden, vom Leser nicht in allen ihren Details als wahr angesehen werden. Demgegenüber werden Geschichten, die von einem heterodiegetischen Erzähler mit externer Fokalisierung erzählt werden, grundsätzlich als wahr

- 14 Bortolussi und Dixon behaupten, dass sich der Eindruck der Allwissenheit beim heterodiegetischen Erzähler nicht aus der Allgegenwart und der räumlich unbegrenzten Position des Narrators, sondern aus der Schwierigkeit der Lokalisierung des Narrators ergibt. Vgl. Bortolussi, Marisa / Dixon, Peter: *Psychonarratology. Foundations for the Empirical Study of Literary Response*. Cambridge: Cambridge Univ. Press 2003, S. 190.
- 15 Dies wurde in einer empirischen Studie von Hakemulder und Koopman nachgewiesen. Die Autoren haben den Lesern zwei Versionen derselben Geschichte, eine mit externer Fokalisierung und eine in freier indirekter Rede vorgelegt. Das Ergebnis hat gezeigt, dass Leser der zweiten Variante den Eindruck hatten, dass sie mehr Informationen über die inneren Vorgänge des Protagonisten bekamen als Leser der ersten Variante. Hakemulder, Jemeljan / Koopman, Emy: *Readers Closing in on Immoral Characters' Consciousness. Effect on free Indirect Discourse on Response to Literary Narratives*. In: *Journal of Literary Theory* 4 (2010), S. 41-62.
- 16 Einschränkungen sind immer wichtig, weil diese Regel nicht hundertprozentig und nicht in einem System mit zwei Variablen gilt. Es gibt zahlreiche Faktoren, die die Identifikation und Empathie des Lesers beeinflussen, sowohl seitens des Textes, als auch seitens des Lesers. Kovács und Bálint haben z.B. eine Untersuchung zur Rezeption von Filmen durchgeführt, in der sie neben Fokalisierung und Empathie auch eine psychologische Eigenschaft, den Bindungstyp des Lesers, in Betracht zogen. Vgl. Kovács, András Bálint / Bálint, Ágnes: *Focalisation and Attachment. Studying the interaction effect of narrative and psychological factors in film viewers' emotional responses*. In: *Pszichológia* 32 (2012), S. 271-291.
- 17 Vgl. Hakemulder, Jemeljan: *The Moral Laboratory. Experiments examining the effects of reading literature on social perception and moral self-concept*. Utrecht: John Benjamins Publishing Company 2000, S. 61-84.

angesehen. Aussagen des Ich-Erzählers werden nämlich oft als Irrtümer, Lügen oder Täuschung wahrgenommen. Nichtsdestotrotz haben Leser Figuren gegenüber, aus deren Perspektive sie die Ereignisse wahrnehmen, mehr Empathie, sogar mehr Sympathie, als Figuren gegenüber, zu deren mentalen Inhalten sie keinen unmittelbaren Zugang haben. Solange also Aussagen über äußere Geschehnisse, über die fiktive Welt und über andere Figuren vom Leser nur mit Einschränkungen als wahr angenommen werden, sind Erzählungen mit interner Fokalisierung für den Leser überzeugender in Hinsicht auf die *inneren* Vorgänge der wahrnehmenden Figur und lösen deshalb leichter Empathie aus als Erzählungen mit externer Fokalisierung. Das anschließende Kapitel beantwortet die Frage, was diese Wirkung für die Beurteilung von Texten, die historische Ereignisse darstellen, bedeutet.

3. Die Verantwortung des Schriftstellers

Handkes Vorwurf gegen die Berichterstattungen über den Balkan-Krieg war in erster Linie, dass die Ereignisse nie neutral und objektiv beschrieben wurden, sondern die Berichterstatter immer aus einer ideologischen Position heraus gesprochen haben, sich aber als „Experten“, also als die einzig Befugten, die zu den „wahren“ Geschehnissen Zugang haben, positionierten.¹⁸ Diese Sprechweise ist besonders dazu geeignet, den Leser (oder Zuhörer) zu manipulieren, weil der Sprecher und seine ideologische Position meist versteckt bleiben, der Leser nimmt nur den Fachmann wahr, bei dem er Objektivität voraussetzt und die persönliche Sichtweise bleibt für ihn oft verborgen.

Die Erzählweise, die von Handke in *Immer noch Sturm* gewählt wurde, hat gerade eine entgegengesetzte Wirkung auf den Leser.¹⁹ Dadurch, dass die Familiengeschichte und die Landesgeschichte von mehreren homodiegetischen Erzählern erzählt wird, bleibt die spezifisch-subjektive Perspektive der Erzähler nicht verborgen, sondern wird geradezu betont und erkennbar gemacht: Handke macht die sprechenden Subjekte, die die vergangene Geschichte, das Leben der Kärntner Slowenen um den zweiten Weltkrieg, erzählen, markant sichtbar. Hier erzählt kein transparenter, als allwissend erscheinender Erzähler, dessen Aussagen der Leser automatisch als wahr rezipiert und als objektive Darstellung liest. Dem Leser wird nicht vorgetäuscht, *die* Geschichte der Kärntner Slowenen zu lesen, und auch nicht ermöglicht, in die dargestellte Welt zu ver-

¹⁸ Siehe dazu das Anfangszitat, Anm. 1.

¹⁹ Ein literarischer Text wird grundsätzlich nicht als Dokument gelesen. Wenn er allerdings historische Ereignisse als Grundlage nimmt, kann der Leser nicht umhin, die dargestellten Ereignisse in einzelnen Fällen mit seinem historischen Wissen zu vergleichen, die Aussagen des Textes also auf ihren Wahrheitswert hin zu überprüfen.

sinken und sie als „objektiv“ gegeben zu akzeptieren. Stattdessen wird er mit *mehreren* subjektiven Geschichten konfrontiert und durch die multiperspektivische Erzählweise dazu bewogen, sich nicht auf eine einzige Sichtweise zu fixieren, sondern die Ereignisse von mehreren Seiten zu betrachten. Gerade darin liegt der ethische Wert von Handkes dramatischer Erzählung: Sie stellt zwar eine sehr subjektive Version dieses Abschnitts der österreichischen Geschichte dar, die Subjektivität und Voreingenommenheit der Darstellung wird aber nicht getarnt, sondern geradezu zur Schau gestellt und dem Leser zur eigenen Bewertung übergeben.

Um diese These zu unterstützen, wird noch einmal kurz zum bereits angeführten Beispiel von Ursulas Erzählung über den jungen Partisanen zurückgekehrt. In der zitierten Passage wird ein konkreter Fall aus zwei entgegengesetzten Perspektiven erzählt: aus der Perspektive von Ursula, die das Ereignis sehr emotional erzählt, die Gefühle des Opfers, ihre eigenen Gefühle und ihr Mitleid ausdrückt, sowie ihr moralisches Urteil über die Tat äußert. Dieses Segment bietet explizit Einsicht in ihre Gedanken und Gefühle, was dem Leser ermöglicht, sich ein Bild von Ursulas Psyche zu konstruieren und Empathie ihr gegenüber zu empfinden. Andererseits wird das Ereignis auch aus der Perspektive der Exekutoren dargestellt, ihre rationalen Argumente zitiert, was dem Leser ermöglicht, Einsicht in ihre Gedanken zu gewinnen und sie zu verfolgen. Diese Erzählweise hat bedeutende Folgen für das moralische Urteil des Lesers. Dieses wird nämlich in großem Maße dadurch gelenkt, wer aus welcher Perspektive ein Ereignis erzählt. Wenn ein Text größeren Einblick in die Gedanken und Gefühle des Handelnden gewährt und dadurch unterstützt, ihm gegenüber Empathie zu entwickeln, wird der Leser ein positiveres moralisches Urteil über die erzählte Tat fällen, als wenn sie aus einer neutralen Perspektive erzählt wäre.²⁰

Wenn also Handke diese Episode des Partisanenlebens aus beiden gegensätzlichen Perspektiven erzählt, bietet er dem Leser die Möglichkeit, sich in die Situation beider Beteiligten, des Opfers und des Täters, hineinversetzen zu können und demgemäß sein moralisches Urteil zu fällen. Er wird nicht dadurch manipuliert, dass er das Ereignis nur aus einer einzigen Perspektive zu lesen bekommt, sein moralisches Urteil wird nicht in eine bestimmte Richtung gelenkt. Die Widersprüchlichkeiten des Kriegs-Ethos, sein zwingender Anti-Humanismus, starre Disziplinorientiertheit und Unerbittlichkeit (Mitleidlosigkeit), zusammen mit seinem Erfolg werden mit einer emotionalen und humanen Einstellung, die aber in einem Kriegszustand zur Vernichtung führt (Ursula stirbt, Georg wird zu einem erfolgreichen Kommandanten), konfrontiert und dem Leser zum Urteil übergeben. Diesem wird nicht ein bestimmtes moralisches Urteil suggeriert, er

20 Es wurde nachgewiesen, dass Leser von Kriminalgeschichten ein milderer moralisches Urteil gefällt haben, wenn die Tat von dem Täter erzählt wurde, als wenn sie von einem heterodiegetischen Erzähler erzählt wurde. Siehe dazu Hakemulder 2000 (Anm. 17), S. 67.

wird durch die Erzählweise nicht dazu bewogen, für eine Position Partei zu ergreifen. Handkes Text zeugt vielmehr über die whitesche These, dass Geschichte im Sinne von Historie immer ein Netzwerk von Geschichten im Sinne von Narrativen ist, die die historischen Ereignisse aus einer spezifischen Perspektive nach bestimmten narrativen Prinzipien darstellen. Die Verantwortung des Schriftstellers ist, diese Perspektiven sichtbar zu machen.

Peter Handkes episch-philosophisches Drama

Die Unschuldigen, ich und die Unbekannte am Rand der Landstraße

„Die Metapher für den Künstler: der schwer-mütige Spieler, der sich auf ein Spiel eingelassen hat, wo er überhaupt nicht weiß, was es ihn kosten wird. Die drüber schreiben, sind willkommen, aber sie haben sich gefälligst auf das Spiel, dieses Spiel einzulassen.“¹

1. Poetologische Schreibwege

Peter Handke sprengt die traditionellen Theaterformen und Dramenkonzeptionen, insbesondere in seinen frühen Sprechstücken, deren dramatische Ausdrucksformen auf die mimetische Wirklichkeitserfassung verzichten bzw. die Bewusstmachung und Reinigung des dramatisch-theatralischen Regelkanons intendieren. Handke verrät am Anfang seiner Schreibkarriere, dass er nie die Absicht hatte, als Schriftsteller Stücke zu schreiben, da das Theater für ihn ein „Relikt“ der Vergangenheit darstelle. Die Unreflektiertheit des „fatalen Bedeutungsraumes“² umgehend, verlegt er in seinen dramatischen Versuchen den Schwerpunkt auf das Wort. Die polemische Entfaltung der Überlegungen, die literarhistorischen Ansätze verlieren mit der Zeit an Radikalität und gelangen zu Formulierungen, die eine Verwandlung der Anschauungen und Schreibmethoden transparent machen. Anstelle der Negation und der reaktionär-kritischen Haltung werden die späteren Stücke die Suche nach dem Zusammenhang erörtern und ein Theater des Bildes³ mit sprachphilosophischem Hintergrund erstellen, dem Theatertheoretisches zugrunde liegt.

Handkes Schreib-Weg im Sinne einer stets „regenerierbaren Suche“ nach einem ‚Verfahren‘ mit seinem anspruchsvollen Programm, dass kein Buch dem anderen ähneln solle – konstituiert ein grundlegendes Schreibprinzip. Jeder seiner einzelnen Texte ist bestrebt, einen poetischen Neuanfang zu markieren. Das Hauptanliegen, kein ‚Wiederholungstäter‘ vom Formalen her zu sein, zwingt ihn, stets auf dem Weg zu sein, auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen zu pilgern. Die Komposition der Theaterstücke

1 Handke, Peter / Gamper, Herbert: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 47.

2 Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972.

3 Vgl. Kastberger, Klaus: Lesen und Schreiben. Peter Handkes Theater als Text. Handkeonline, <http://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/kastberger-2012b.pdf> [5.05.2018].

besteht aus mosaikartigen Details oder aus größeren Visionen und markiert stets den Aufbruch ins Neuland, der mittels einer stets wiederkehrenden Bildlichkeit des Weges auch wörtlich genommen wird.

Das dramatische Œuvre umfasst Einzelstücke, die über die Dekonstruktion und die Re-Konstruktion zur Einheit der Bejahung sich durchringen und Theatergeschichte schreiben. Der Versuch, in der Art von Raimund, Tschechow und Horváth zu dramatisieren, im Sinne von Lessing ein ‚emotionales‘ und zugleich ‚vernünftiges‘ Theater anzustreben, charakterisieren die Wunschvorstellung des Dramatikers. „Eher würde ich eine Ähnlichkeit erstreben, wenn ich weiterschreiben sollte fürs Theater, eine Ähnlichkeit mit Tschechow oder Horváth vielleicht. Das schwebt mir viel eher vor.“⁴ Handkes Bemerkung: „Es gibt keinen Kodex, wie ein Stück zu schreiben ist.“⁵ erinnert an die Radikalität der *Publikumsbeschimpfung*. Der Nonkonformist Handke fügt sich keinen Normen, versucht seine Vorstellungen in Schreibformen umzusetzen, mit dem Ziel bekannte Muster noch einmal aufleuchten zu lassen, jedes Mal ein anderes. „Bei mir kommt alles aus der Tradition, aber ich belebe das mit meiner Gegenwart.“⁶ Es ist die Tradition, die in seinen Versuchen „frisch“ auflebt, um sie neu zu schreiben durch die Vergegenwärtigung über Sprache und Konfrontation, die aus der Wahrhaftigkeit, aus dem Wahrnehmen, aus dem Mitgehen mit den anderen kommt.

Durch die Rückkehr zu den Ursprüngen des Dramas, insbesondere zur griechischen Antike, versucht Handke das ‚Ursprüngliche‘ in den gegenwärtigen dramatischen Werken zu ‚re-konstruieren‘, neue Dramenformen auf Grund der alten zu ‚schaffen‘.⁷ Diese ästhetische Position gilt insbesondere für seine neueren Produktionen, wobei eine Art Wende ab den 80er Jahren festgestellt werden kann, gültig für seine Prosa und Dramatik. Schrift- und sprachtheoretische Reflexionen werden in die Textur eingebettet, die ihrerseits die Verkörperlichung der Schrift konstituieren und die Bewegung des Schreibvorgangs bestimmen.

4 Handke, Peter / Litten, Rainer: „Theater der Verstörung“. Ein Gespräch. In: Scharang, Michael (Hg.): Peter Handke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 159.

5 Handke, Peter / Von Becker, Peter: „Ich mag die Menschen nicht anfassen beim Schreiben.“ Peter von Becker - Ein Gespräch mit Peter Handke. In: Theater heute, Jahrbuch 1992, S. 21.

6 Handke, Peter / Oberender, Thomas: Nebeneingang oder Haupteingang? Gespräche über 50 Jahre Schreiben fürs Theater. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 163.

7 Vgl. Pascu, Eleonora: Unterwegs zum Ungesagten. Zu Peter Handkes Theaterstücken *Das Spiel vom Fragen* und *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* mit Blick über die Postmoderne. Frankfurt am Main: Peter Lang 1998; Pascu, Eleonora: Österreichisches Gegenwartstheater zwischen Tradition und Innovation. Timișoara: Editura Excelsior 2000.

Das ist das Vergnügen beim Stückeschreiben, das mir manchmal fehlt beim Prosaschreiben, das mag im gegebenen Augenblick auch lustig sein. Das ist das Schöne, daß ich mich angenehm gehen lassen kann. Deswegen würde ich gern öfter Stücke schreiben, nur ist es so schwierig, weil ich nie vom Thema ausgehe, sondern immer von einer Art Forschung. Ich möchte etwas erforschen, ich weiß nie etwas im voraus.⁸

Die Wegstruktur und die Forschungsreise eröffnen den Raum für das Schreiben, das sich mit dem Gehen identifiziert, ein zentraler Topos bei Handke. Im Gehen ‚übersetzt‘ der Schriftsteller Schlüsselemente seiner poetischen Welt in ein „gleitendes System aus Bildern und Bildverknüpfungen“, die sich in eine im Vorhinein gewählte literarische Form „einzustellen“ versuchen.⁹ Das literarische Bild des „mäandernden Stroms“ bildet einen Landschaftskomplex, der als Metapher der Schreibbewegung gilt: die Vorwärts- und Rückwärtsbewegung der Schrift, das Fließen und Stagnieren des Textflusses, die Linearität und die Zirkularität bzw. die Fraktalität der Strukturen. Eigentlich handelt es sich um das Begehren nach Zusammenhang, das der Theaterkonzeption Grillparzers und der Schreibstrategie Stifters entstammt, das bei Handke zum Struktur bildenden Element geworden ist. Konkretisierung erfährt das Verfahren in der Art Theater zu komponieren, indem die Geschichte nur „kräftig angezeichnet“ wird und dann gleich weitergeht. Diesen Aufbruchspunkt findet man sowohl in der Prosa als auch in den Theaterstücken des Autors, der sich danach sehnt, Geschichten anzufangen. Darin besteht auch seine Schreibbewegung, im Aufbruch und im Weitergehen, ein paradigmatisches Spielmuster, das sich einem bestimmten Schreibprogramm fügt. Das Theater bietet in diesem Sinne eine Vielfalt von Realisierungsmöglichkeiten, die Handke schon sehr früh erkannt hat: „Immerhin habe ich bemerkt, daß die Möglichkeiten auf dem Theater nicht beschränkt sind, sondern daß es immer noch eine Möglichkeit mehr gibt, als ich mir gerade gedacht habe.“¹⁰

Die Voraussetzung, dass jeder dramatische Text als Spielvorlage verstanden werden kann und jeder aufgeführte dramatische Text ein Spiel ist, motiviert die Überlegungen bezüglich der Relation Spiel-Drama. Peter Brook definiert das darstellende Spiel vortrefflich durch die Reduktion auf eine Situation: „Ich kann jeden leeren Raum nehmen und ihn eine nackte Bühne nennen. Ein Mann geht durch den Raum, während ihm ein anderer zusieht, das ist alles was zur Theaterhandlung notwendig ist.“¹¹ Der

8 Handke, Peter: „Die einladende Schweigsamkeit.“ Ein Gespräch zwischen Autor, Theatermacher und Publikum. In: Theater heute 1/1994, S. 18.

9 Melzer, Gerhard: Die erscriebene Kindheit. Eine poetische Grundfigur im Werk Peter Handkes. In: Fuchs, Gerhard / Melzer, Gerhard (Hg.): Peter Handke. Die Langsamkeit der Welt. Dossier extra. Graz / Wien: Literaturverlag Droschl 1993, S. 55.

10 Handke 1972, S. 27.

11 Brook, Peter: Der leere Raum. Deutsch von Walter Hasenclever. Berlin: Alexander Verlag 1983, S. 19.

Bewegungscharakter des Spiels, die Abgrenzung des Spielraums durch eine ‚Bedeutungsverleihung‘ und das Moment des Zuschauens werden deutlich. Das Spiel mit den Begriffen greift auch in die Problematik der Autorschaft ein, die Renner¹² als Mythos betrachtet, der seinerseits den erzählten Persönlichkeitsmythos bekräftigt. Handke versucht über und durch den Text sich selbst als Autor festzuschreiben, wobei im Prozess des Schreibens die schreibende Instanz sich im Zustand des Autor-Seins identifiziert, sich selbst findet. „Zur Besinnung komme ich nur im Schreiben. Ich bin weniger ein Dichter (Sager) als ein Umschreiber (Erzähler).“¹³ Das Umschreiben assoziiert sich mit der Nachschrift im Sinne der Wiederholung, die „keine endgültige Schrift“¹⁴ bildet. Die Ur-Modelle dienen weniger als Negativfolie oder Kontrafaktur, sondern sie markieren eine Neuschöpfung bzw. Rettung des ‚Vergessenen‘ und des ‚Verschütteten‘. Das Wiederholen bildet zusammen mit der Methode der Verknüpfung eine originelle Poetologie, die zur Selbstanalyse tendiert. Die autobiographische Note bemüht stets das Mitlesen der Autorenfigur, die im dramatischen Nebentext omnipräsent ist und auch in den Repliken der Figuren mitspricht. Die Selbstbezüglichkeit, die Rückkehr zum Mythos der Autorschaft, die Rückversicherung bei den ‚Alten‘, das Kreisen der Texte um- und ineinander sind ausgeprägte Tendenzen. Die ‚Sprach-Bemühungen‘ konkretisieren sich im Bereich des Theaters in Sprechstücken, Traumspielen, dramatischen Gedichten, stummen (non-verbalen) Schau-Spielen,¹⁵ Königs- und Geschichtsdramen (Historiendramen), philosophischen Ideendramen, Erzähl-Dramen und „modernen Volksstücken“. ¹⁶ Karin Kathrein stellt fest, bezogen auf die ästhetische Auffassung, dass es sich „um eine kontinuierliche, folgenreiche Erweiterung der schriftstellerischen Aufgabe einer großen Gegenrede [handelt], die sich Handke stellt.“¹⁷ Betrachtet man Handkes bisherige dramatische Werke, so hat jedes einzelne der Bühne „neue Qualitäten“ erschlossen, und zugleich einen festen Platz in der „Ästhetik des modernen Dramas“¹⁸ eingenommen.

12 Vgl. Renner, Rolf Günter: Peter Handke. Stuttgart: Metzler 1985.

13 Handke, Peter: Phantasien der Wiederholung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 28.

14 Handke, Peter: Die Geschichte des Bleistifts. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 226.

15 Vgl. Pascu 1998.

16 Vgl. Handke / Oberender 2014, S. 164.

17 Kathrein, Karin: Die herbe Lust, kein Wiederholungstäter zu sein. Einige Bemerkungen zur Rezeption von Peter Handkes Bühnenwerken der achtziger Jahre. In: Fuchs, Gerhard / Melzer, Gerhard (Hg.): Peter Handke. Die Langsamkeit der Welt. Dossier extra, Graz / Wien: Droschl 1993, S. 158.

18 Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: *Die Wiederholung* von Peter Handke. In: Ders.: Literatur in Österreich von 1980 bis 1990, Skriptum zur Vorlesung WS 1991/1992.

2. Zwischen Epik und Dramatik

Im theatralischen Spielvorgang, der ein vielfältiges Zeichenkonglomerat darstellt, stehen Zuschauen und Spielen in direkter Relation. Handkes Art Stücke zu schreiben, entspricht dieser Methode, wobei aus der Leere der Bühne Gestalten entstehen, die im entsprechenden Zwischenraum agieren. Damit kann das ernste Spiel beginnen, ein Drama zu entwickeln, quasi zu er-schreiben, indem dieses Spiel die täglichen Wahrnehmungen, Eindrücke, Erlebnismomente in poetische Bilder übersetzt. Beim Schreiben eines Dramas, das dem Dramatiker das Gefühl gibt sich in einem „Zwischenbereich“ zu befinden, fokussiert er den Schauspieler, der redet bzw. erzählt, der an Existenzen denkt, die er „erzählt“.¹⁹

Der Schriftsteller Handke strebt in allen seinen Werken ein Ideal an – nämlich eine Erzählart, die sich an der Grenze zwischen Drama, Lyrik und Epik befindet. Er selbst betrachtet sich als „lyrischer Epiker mit dramatischen Wendungen“.²⁰ Die permanente Akzentverschiebung auf das Erzählerische hin ist in seinen gattungsmäßig und medial vielfältigen Produktionen erkennbar, ein Aspekt, den er auch selbst immer wieder kennt:

Zeit meines Lebens war es immer die Vorstellung, ich sei ein Prosaist. Die Mitte meiner Arbeit konnte immer nur die *Erzählung* sein. Das Vollgefühl von etwas Gemachtem oder von etwas Geschaffenem hab ich auch nur durch Prosa gehabt. Auch die paar Gelegenheitsgedichte, die ich geschrieben habe, waren ja in der Regel erzählende Gedichte. Und auch wenn ich ein Stück geschrieben habe, hab ich mich am wohlsten oder bei der Sache (besser gesagt) erst gefühlt, wenn da jemand von den Personen der Handlung anfang zu *erzählen* [Hervorhebung, ERP].²¹

Der narrative Charakter der Dramen ist offensichtlich, denn Handke erzählt in seiner ganz persönlichen Art die großen dramatischen Visionen, die ihm vor Augen schweben. Diese Visionen verwandeln sich in Traum-Spiele, die erst durch das Talent der Regisseure und der darstellenden Schauspieler in Theater-Spiele ‚über-setzt‘ werden, die den Rezipienten die Welt vor Augen bringt, die der Dramatiker als eine utopische Gegenwelt zum heutigen von Krisen geschüttelten Alltag konzipiert.

19 Handke, Peter / Kerbler, Michael: „... und machte mich auf, meinen Namen zu suchen“. Peter Handke im Gespräch mit Michael Kerbler. Klagenfurt / Wien: Wieser 2007, S. 39.

20 Vgl. Handke 1983, S. 47.

21 Vgl. Handke in: Handke / Gamper 1990, S. 53.

3. Die Unschuldigen, ich und die Unbekannte am Rand der Landstraße. Ein Schauspiel in vier Jahreszeiten

Handkes episch-philosophisches Theaterstück *Die Unschuldigen, ich und die Unbekannte am Rand der Landstraße*,²² eine Koproduktion des Burgtheaters mit dem Berliner Ensemble, uraufgeführt am 27. Februar 2016 am Wiener Burgtheater, zelebriert erneut die KUNSTWELT, das Erzählen auf dem Raster eines dramatischen Textes, eines episch-philosophisch anmutenden Schau-Spiels.

3.1. Episch-philosophisches Drama

Handke, ein Philosoph unter den gegenwärtigen Schriftstellern, versucht erneut auf stringente Aspekte, die ihn durchwegs bewegen, die Aufmerksamkeit zu lenken, provoziert durch die ironischen, teilweise aggressiven Aussagen seiner Protagonisten und artikuliert dementsprechend seine kritische Haltung dem aktuellen Weltgeschehen gegenüber.

Der handlungsarme, mosaikartig konzipierte dramatische Text ist eine Aneinanderreihung von Figurenbegegnungen und Erzählrahmungen, übermittelt durch einen Ich-Erzähler, wobei zivilisationskritische Intentionen erkennbar werden; mittels dieser Ich-Instanz wird innerhalb des Theaterstücks Kritik an der gegenwärtigen Leistungsgesellschaft verübt, am Turbokapitalismus, am Zivilisationsmüll der urbanen Welt, an der Vernichtung der Landschaft – typische Topoi, die in Handkes Texten immer wiederkehren, nebst der Thematisierung vom Verschwinden der Hochkulturen, vom Verlust des Natürlichen u.a.

In einem Gespräch mit Thomas Oberender verlautet der Schriftsteller seine Absicht ein Stück zu schreiben, „wo wirklich fast nur Böse auftreten. Das möchte ich *Die Unschuldigen, ich und die Unbekannte am Rand der Landstraße* nennen.“²³ Der Epiker bzw. Erzähler Peter Handke ist somit über das „ich“ vertreten – eine auktoriale Instanz, komplementär zu der ambivalenten dualen dramatischen ICH-Figur, bestehend aus „Ich, der Erzähler“ bzw. „Ich, der Dramatische“, ein *alter ego* des Dichters, das in den sich abwechselnden Selbstgesprächen über das Dasein philosophiert, über den Sinn des Lebens, über die globalisierte Welt. Über Erinnerungssplitter und Wiederholen von Durchlebtem wird die kollektive Geschichte thematisiert. Eigentlich ist es die Ge-

²² Handke, Peter: *Die Unschuldigen, ich und die Unbekannte am Rand der Landstraße*. Berlin: Suhrkamp 2015. Im Folgenden wird das Stück mit der Sigle DUU und der entsprechenden Seitenzahl im laufenden Text zitiert.

²³ Vgl. Handke / Oberender 2014, S. 109.

schichte eines Ich, aufgespalten in ein „episches“ und „dramatisches“ Ich, Erzähler und Aktant, ein Ich, das bemüht ist die namenlose Landstraße in einem Niemandsland, den utopischen Raum der (Dichter)Freiheit, zu verteidigen, gegen die Unschuldigen und zugleich gegen die Außenwelt, zu der er Kontakt sucht, aber gegen den er sich stets wehrt. Dementsprechend ist es ersichtlich, dass es sich um das Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft, Zugehörigkeit und Einordnung, Abgrenzung und Distanz handelt. Zwei grundverschiedene Weltanschauungen prallen aufeinander: einerseits die einsame Ich-Instanz und andererseits die Gruppe der „unschuldigen“ Schuldigen, die für die sich bereits ereigneten und die sich noch zu ereignenden Verbrechen einer globalisierten Welt verantwortlich sind. Die Landstraße wird in diesem Kontext zum Spielraum und zugleich zum Protagonisten, so wie es schon der Titel suggeriert, als Raum der ersehnten Freiheit mitgedacht, denn es geht unter anderem auch um Krieg und Frieden. Die Landstraße ist ein herbeiphantasierter Raum, ein Nirgendwo, außerhalb der Zeit und der Welt, eine ersehnte Enklave des Friedens.

Thomas Oberender unterstreicht Handkes „merkwürdige Weise, wie er sich als Autor bis heute auf die Bühne schleicht, die Epik ins Dialogische und Monologische gleiten lässt und eine sehr eigene Situation der Schwelle und des Übergangs schafft.“²⁴ Der Bezug der Erfahrung im Sinne der „Passagen“ Walter Benjamins ist ersichtlich, die sich bei Handke als ein „verändertes Schwellen-Bewußtsein“ manifestiert und mit dem Bild der „Friedensstaffel“ verbindet, dem Inbegriff des rettenden, freiphantasierenden Weitererzählens, auch wenn es sich um dramatische Texte handelt.²⁵

3.2. Epische Dimension

Dass im Erzählen, dass alles Gedankliche ins Erzählen übergeht, ins Epische übergeht, das ist meine Sehnsucht, und das ist das Problem. [...] Wie werden meine Meinungen, meine Gefühle [...], meine Schmerzen, meine Freuden oder meine Lieben auch, mein Erbarmen – ohne das geht das Schreiben auch nicht – wie kann ich das überführen in das Epische?²⁶

Die epische Dimension des „Schauspiels in vier Jahreszeiten“, eigentlich als Untertitel des Stückes gekennzeichnet, erweckt Analogien mit dem von Brecht in den 1920er

24 Vgl. Handke / Oberender 2014, S. 10.

25 „Jeder Schritt, jeder Blick, jede Gebärde sollte sich selber als einer möglichen Schwelle bewußt werden und das Verlorene auf diese Weise neu schaffen. Das veränderte Schwellen-Bewußtsein könnte dann die Aufmerksamkeit neu von einem Gegenstand auf den anderen übertragen, von diesem dann auf den nächsten und so weiter, bis sich auf der Erde die Friedensstaffel zeige, wenigstens für den betreffenden Tag.“ Handke, Peter: Der Chinese des Schmerzes. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 127-128.

26 Vgl. Handke / Kerbler 2007, S. 49.

Jahren geprägten Begriff des epischen Theaters,²⁷ den Handke einerseits ablehnt, und dennoch andererseits Elemente dieser Manifestationsform in sein Werk einfließen lässt, denn seine ambivalente Haltung insbesondere Brecht gegenüber bringt er in sämtlichen seiner frühen Essays und Aufsätze stets zum Ausdruck.²⁸ Fakt ist, dass Brecht „die Dramaturgie des Theaters nachhaltiger veränderte als jeder andere europäische Autor und der noch bis tief in die Mentalität und Empfindungskälte des heutigen Theaters beherrschend wirkt.“²⁹ Hans-Thies Lehmann bemerkt, dass in Brechts Nachfolge ein „post-brechtisches Theater“³⁰ entstanden ist, dessen Komplexität von Robert Wilson über Heiner Müller, dem als legitimen Brechterben angesehenen Dramatiker, wahrnimmt: „Auf der Bühne hat Kleists Marionettentheater einen Spielraum, Brechts epische Dramaturgie einen Tanzplatz.“³¹

Auch Handke hat sich mit der Theorie und Praxis des epischen Theaters nach Brecht auseinandergesetzt bzw. mit der Ästhetik und den verfremdenden Mitteln der sogenannten „nicht-aristotelischen“ Dramaturgie. „Ich bin eigentlich der, der das epische Theater zwar nicht gerade erfunden hat, aber jedenfalls doch stets praktiziert hat.“³² Von der radikalen Form des epischen Theaters in der *Publikumsbeschimpfung* (1965) gelangt es zu einer Wende in dem dramatischen Gedicht *Über die Dörfer* (1981), das episch bleibt, aber eine ungewöhnliche Form der Klassik nach 1945³³ vollzieht, den Begriff episches Theater ausweitet, indem das rettende Erzählen in den Vordergrund rückt bzw. eine „neue Bestimmung des Epischen und letztendlich auch seine Theaterdramaturgie bestimmt“.³⁴

„Episch“ ist der Begriff, den der österreichische Autor in seinem jüngsten Stück stets bemüht und ihm ein neues Format verleiht, wie schon in den non-verbalen Theaterstücken *Das Mündel will Vormund sein* (1968) und *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* (1992), beide als „reine“ Schau-Stücke³⁵ bzw. stumme Erzähl-Stücke konzipiert. Schon die Aufzählung des dramatischen Personals im Schauspiel *Die Unschuldigen, ich und die Unbekannte am Rand der Landstraße* weist daraufhin, dass es

27 Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Geschichte des Dramas: Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. Band 2. Von der Romantik bis zur Gegenwart. Tübingen: Francke 1990.

28 Vgl. Handke 1972.

29 Strauß, Botho: Was bleibt von Handke? <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/botho-strauss-was-bleibt-von-handke-1330233.html> [12.05.2018].

30 Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999, S. 48.

31 Zitat von Heiner Müller in: Lehmann 1999, S. 48.

32 Handke / Oberender 2014, S. 69.

33 Vgl. Höller, Hans: Eine ungewöhnliche Klassik nach 1945. Das Werk Peter Handkes. Berlin: Suhrkamp 2013.

34 Ebd., S. 20.

35 Vgl. Pascu 1998, S. 195.

sich um epische Aspekte handelt: „Ich‘, im Wechsel zwischen ‚Ich-Erzähler‘ und ‚Ich, der Dramatische‘ (nicht immer unterschieden; zeitweise beide in einem)“. (DUU 6) Die Ich-Erzähler-Instanz beinhaltet die gesamte epische Dimension, die der Narration bzw. des Phantasierens. Der Begriff „episch“ erscheint stets als Gegenüberstellung zu „dramatisch“ – ein permanentes Spiel der Gegensätze, das der „Widerstandsakte“ fordernde Dramatiker voraussetzt, denn Widerstand fungiert als Herausforderung zum Schreiben, in diesem Fall zum Erzählen. Dies erklärt auch das Einbetten von „Reizwörtern“ oder „Irritationen“, in dem Bestreben Harmonie zu zerstören, ein Verfahren, welches das Gleiten in die Monotonie verhindern soll, eine fast barock anmutende Schreibtechnik. „Wenn die Harmonie kommt, baue ich etwas Trübes ein – einen Witz, eine verlegene Bemerkung.“³⁶ Diesem Prinzip folgend strukturiert sich der gesamte Text des Schauspiels, thematisiert die dialektischen Gegensatzverhältnisse des Weltgeschehens und die alltäglichen Gegensätze der minimalsten Tätigkeiten bzw. Phänomene.

Mit solchen Schritten übe ich mich ein. Und in was übe ich mich ein? Ins Epische! Ja doch: Ich übe den epischen Schritt. Denn das Drama droht. Habe ich was gegen das Drama? Möchte ich es vermeiden? O nein. Das Drama muß sein. Das Drama hat stattzufinden. Ohne Drama kein Blauen des Blau, kein Grünen des Grün, kein Grauen des Grau, kein Schimmern der Nacht. Aber das Drama jetzt, das Drama hier, es droht so rein wie kleinklein nach den Gesetzen der Physik sich abzuspielen, Stoß, Gegenstoß, Schlag, Rückschlag, Wort, Widerwort. (DUU 101f.)

Der Dramatiker insistiert auf den „epischen Schritt“ (DUU 7, 101, 102, 103, 170, 172, 173), einem Merkmal, das explizit im dramatischen Text wiederholt erscheint, nebst dem „epischen Lächeln“ (DUU 22), der „epischen Stimme“ (DUU 52). Die Kommentare des Ich-Erzählers innerhalb der Selbstgespräche oder der Wechselreden, die den Diskurs unterbrechen, erinnern an den brechtschen Verfremdungseffekt, ein typisches Verfahren des epischen Theaters. Ebenfalls in diesem Sinn funktionieren die langen Szenenanweisungen, die als ein innerer oder „erzählender“ Monolog betrachtet werden können, eine Narration in der Ich-Form, die von sämtlichen Bemerkungen bzw. Kommentaren unterbrochen werden. Hervorzuheben ist die Tatsache, dass Handke über seinen Ich-Erzähler einen poetischen Freiraum schafft, in dem eigene Gesetzmäßigkeiten herrschen, um dem Akt des Erzählens den freien Lauf zu gewähren. So wird auch die selbstkritisch betrachtete Geschichte des Ich-Erzählers bis an ihr Ende erzählt: „Und damit ist die Geschichte erzählt, eine ziemlich löchrige, entsprechend der verlassenen Straße, an der sie gespielt hat, wohl kaum eine zum Weitererzählen.“ (DUU 170); doch vom Standpunkt des „Ich, der Dramatische“ wird dieses Ende als „falsch“ empfunden. Die kritischen Selbstreflexionen der beiden Ichs über den Schluss der Geschichte (ver-

36 Handke, Peter: Das Spiel vom Fragen und vom Antworten. Ein Gespräch mit Norbert Beilharz. ZDF-Interview. 1990.

standen als Erzählung / Narration) bzw. des Dramas führen zu dem Vorschlag das Ende „offen“ (DUU 171) zu lassen, womöglich weiterführbar in einem zukünftigen Erzählversuch des Autors, gewidmet einer „zukünftigen Menschheit“ (DUU 176) – bekanntlich ein Verfahren, das sich bei Handke wiederholt, indem er ein Schlusswort oder einen Schlusssatz in einem nächsten Werk weiterführt.

C.P. [Claus Peymann], der Erzähler. Episches Theater anders als in dem bekannten, zeigefingerkleinen, dogmatischen Sinn. Erzählerisches Theater, weiträumig, heimholend, märchenfremd und märchenvertraut, wie es mir mehr und mehr vorschwebt als das Theater – nicht der „offenen Tür“, sondern der offenen Tore, ohne Hemmschwellen, für jung und alt, links und rechts, blau- und schwarzäugig. C.P., mein Regisseur (natürlich nicht nur er). C.P., der Erzähler? Im Sinn des Skandierens und Klingellassens von Zeiten und Räumen.³⁷

Zurückkommend zu den zwei Ichs, ein *alter ego* des Dichters, entsteht aus dem Wechselspiel des Zwiegesprächs mit dem Wortführer und den einzelnen Vertretern der Unschuldigen ein Verwirr-Spiel der Erzählstimmen – eine komplexe Vermischung von Fiktion, Realität und Spuren des kollektiven Gedächtnisses – denn es gibt nur einzelne Erzählebenen und keine regelrechte dramatische Handlung oder Story, die nachvollziehbar ist. Die einzige Bewegung entwickelt sich aus einem Hin-und-Her-Gehen, das Gehen eines ambivalenten flaneurhaften Ichs, das den utopischen Raum der letzten freien Landstraße „herbeifabuliert“.

Im Epischen sehe ich das andere Gesetz. Oder so: es weht mich an. Herbst und Epos. Epischer Schritt und Herbstmorgen [...] Epischer Schritt und Röhren des Mississippi und Gluckern des Viehweidenbachs oder auch bloß Federn der Landstraße [...] Epischer Schritt, und Parzival zieht über die Landstraße, nicht der Gralsburg entgegen [...], er zieht bloß dahin, und zieht, und Parzivals Schwester folgt nach, im Gewand einer Obstdiebin. [...] Epischer Schritt: Ich skandiere damit, daß ich Zeit habe, mehr: Daß Zeit ist. (DUU 102f.)

Die Story bzw. die Struktur dienen in den Theaterstücken wie ein „Magnet“ bzw. „Antimagnet“, die während der weiträumigen, mäandernden Bewegung dazu führen, dass „schöne Energien“ innerhalb des Schreibprozesses entstehen, bzw. sie Figuren auf dem Weg der Begegnung oder ihrer Konfrontation generieren. Darin sieht Handke das „Epische“ seines Schreibens, da er stets bemüht ist, seine Geschichte „unsichtbar“ zu machen, und diese „Umkurvungen der Magnetberge oder Magnetvorgebirge prägen die epische Form meiner Stücke ab *Über die Dörfer*.“³⁸

37 Handke, Peter: Der Hervorrufener Claus Peymann [2008]. In: Programmheft zu Peter Handke: Die Unschuldigen, ich und die Unbekannte am Rand der Landstraße. Hg. von Jutta Ferbers und Anke Geidel. Burgtheater Wien: Spielzeit 2015/2016, S. 21.

38 Handke / Oberender 2014, S. 27.

...und solche entschiedene Themenlosigkeit ist auch bis zum heutigen Tage mein Fall geblieben, oder der Fall bin weiterhin ich, freilich inzwischen stärker geleitet eher von einem bestimmten Unklarwerden, einem satz- und absatzweise gezielten Verunklaren, einem Weit- und Weiterwerden, als einer anderen Klarheit, einer un-, wenn nicht antidramatischen, einer epischen.³⁹

Die permanente Akzentverschiebung auf das Erzählerische hin ist in dem gattungsmäßig episch-dramatischen Werk *Die Unschuldigen, ich und die Unbekannte am Rand der Landstraße* erkennbar, ein Aspekt, zu dem sich der Schriftsteller bekennt. Davon ausgehend erklärt sich die epische Komponente, vertreten diesmal durch mehrere Erzähler: der explizit genannte Erzähler *alias* Ich, der Erzähler, der von anderen Erzählstimmen begleitet wird. Die Verdoppelung des Erzählprozesses erfolgt durch die Präsenz der Erzählstimmen des dualen Ichs, mentale und reale Stimmen (an Becketts Krapp erinnernd):

Dann hocke ICH mich hin an den Rand der Landstraße, lege die beiden Hände vors Gesicht und lasse mich folgend hören, wobei nachzutragen ist, daß auch einiges von dem, was mir zuvor, zu mir selber, durch den Kopf ging, zu hören war, mit der schon eingangs ertönten Erzähler-Ich-Stimme, die ich mir, wie vom Band, vorspiele, halblaut – jetzt aber wieder die Monolog-, zugleich Dialogstimme meines dramatischen Ich. (DUU 22)

Eine neue Erzählebene entsteht durch das Einfügen eines Lesetextes, der seitens der Unbekannten von der Landstraße vorgelesen wird – eigentlich eine Winter-Landstraßengeschichte (DUU 162), die letztendlich in einen Monolog mündet und danach in ein Zwiegespräch mit dem ICH, um im Flüsterton zu enden mit dem sich wiederholenden „Und jetzt – und jetzt – und jetzt –“ (DUU 167). Das epische „und“ bzw. „und jetzt“ deutet auf die Weiterführung der Gedanken, aber auch der Narration; es ist das uralte narrative Erzählwort, das weitererzählende „und“, das immer wieder zum Weiterführen des epischen Diskurses eingesetzt wird, auch wenn es mehrere fremde Textschichten zu einer neuen Narration zu verbinden versucht. Der Ich-Erzähler führt die Geschichte der Unbekannten weiter – eine „löchrige“ Geschichte: „Und damit ist die Geschichte erzählt, eine ziemlich löchrige, entsprechend der verlassenen Straße, an der sie gespielt hat, wohl kaum eine zum Weitererzählen.“ (DUU 170)

Das Verwirrspiel der Erzählstimmen vervollständigt sich mittels des Zettelwerks, der montierten Brieffragmente, die eine neue Erzählebene darstellen. Ein regelrechtes Stimmengewirr entsteht in dem Moment, als der Ich-Erzähler Briefbekenntnisse von Unschuldigen laut vorliest und dementsprechend längst vergessene Narrationen, persönliche Geschichten erneut ins Leben ruft.

39 Vgl. Handke: Der Hervorrufer Claus Peymann [2008]. 2015/2016, S. 30.

Schöner Fremder: seit langem beobachte ich dich, wenn du die Hecke schneidest. Das nennt man Stutzen, deine starken Arme so weit ausgebreitet und dann die Schere zusammengeschlagen. Wie er anschwillt dabei, dein Nacken, wieder und wieder, noch einmal, und dein Schweiß, wie er glänzt und glänzt. Sei mein Tiger. Hastapronto! Diesen Zettel habe ich zusammengeknüllt, dann aber eingesteckt, und so sammle ich und lese ich noch weiter... (DUU 106)

Die Überlappung der Erzählebenen entspricht dem babylonischen Stimmengewirr, das so ausdrucksvoll in *Himmel über Berlin* (1987) die Gedanken der Leser in einer Bibliothek zu einem Chor von mentalen Stimmen sich entfalten lässt. Diesmal sind es Brieffragmente, vermischt mit sämtlichen anderen Zetteln, die als Collage auf den Zivilisationsmüll der urbanen Gesellschaft hinweisen, die alle Minimalgeschichten „erzählen“ – auch wenn sie kritische Aspekte signalisieren.

3.3. Dramatische Dimension

Wieder der epische Traum mit den tausend Menschen im Lauf der Nacht, am Ende mündend in ein Theaterstück in einem der Räume des vielräumigen Traumhauses, *mein* Stück, das nun beginnen sollte.⁴⁰ [...] Jenes andere Ich, wie es für die Zeit dieses Dramas bestimmt ist, zeigt sich stärker als mein gewohntes Ich, oder Wesen, es geht geradezu mit mir durch. Das geschieht freilich nicht zum ersten Mal in meinem Leben, beileibe nicht. Aber zum ersten Mal lasse ich es, statt daß es nur passiert, geschehen. Mag es doch mit mir durchgehen – soll es! (DUU 21)

Das Durchlassen der Phantasie, die „gezielte“ Verirrung des Dramatikers begleiten die epischen Momente im Dramatischen, das Gehen-Lassen, das Sich-Verirren, indem die kleinen Erlebnismomente und die wahrgenommenen Nebensachen sich ineinander verweben lassen. „Sich gehenlassen ist vor allem fürs Theaterschreiben ganz wichtig.“⁴¹ Die Wandergesellschaft der Unschuldigen folgt diesem Prinzip von Kommen und Gehen, denn nach ihrem Erscheinen aus der Leere „okkupieren“ sie etappenweise die Landstraße und nach sämtlichen kleinen Szenen verlassen sie schließlich den erdachten Spielraum. Darin besteht das Geschehen des Schauspiels, das als Bewegung angesehen werden kann, begleitet von der Gestik und den Gebärden der Figuren, den sich dazwischen ereignenden Selbstgesprächen, und Zwiegesprächen. Die imaginierten Vorgänge werden vom „Ich, der Erzähler“ geschildert, der in einem Verwandlungsprozess „etwas Dramatisches“ (DUU 8) annimmt, als Gegenspieler zum epischen Ich bzw. zu dem immer mehr wachsenden Unschuldigen-Ensemble agiert.

Doch die Gegenspieler oder wer, oder die feindlichen Mächte oder was, sie bleiben aus, oder lassen auf sich warten. Auch wenn sie sich nicht sehen lassen, sind sie für mich dort auf dem Nieder-Hoch-

40 Handke, Peter: Gestern unterwegs. Aufzeichnungen November 1987 bis Juli 1990. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 232f.

41 Handke / Oberender, S. 68.

Sitz, gerade als Unsichtbare, vorhanden, und so adressiere ICH mich im Umkreis der Landstraße an diese Unsichtbaren, und dabei zugleich, von einer Silbe zur andren, einem Wort und Satz zum nächsten, an mich selber. [...] Wie gerufen kommt nun EINER von denen daher, die bei mir in der Folge DIE UNSCHULDIGEN heißen werden oder schon vorher insgeheim so geheißen haben. [...] Kaum habe ICH Zeit, ihm nachzublicken, mich zu setzen auf meinen Landstraßensitz, tritt schon der ZWEITE, der Folge-UNSCHULDIGE auf den Plan. (DUU 9; 14-15)

Eine poetologische Auffassung, die für mehrere Theaterstücke gilt – aus der Leere des Raumes tauchen Gestalten auf, die im entsprechenden Zwischenraum agieren und dem Schweigen über Monolog und Dialog ein Ende setzen. Das ernste Spiel kann somit beginnen, ein Drama der sich begegnenden bzw. konfrontierenden Gestalten kann sich entwickeln, indem sich episodische Momente zusammenfügen in ein erzählerisches Schauspiel – *Die Unschuldigen, ich und die Unbekannte am Rand der Landstraße*, das diesmal sich in Form eines modernen Welttheaters abspielt.

Die Ich-Figur, von Handke als ein episches und ein dramatisches duales Ich konzipiert, begegnet auf der Landstraße allerlei Figuren. Doch bevor sie zu der Begegnung mit den anderen kommt, muss es zuallererst die Straße herbeifabulieren. Während der Beschreibung des imaginierten Schauplatzes kann sich der Zuschauer ein Bild zusammenreimen: Traumgebilde, Visionen, Erdachtes verwandeln sich in einen Landschaftskomplex, i.e. in die „erzählte“ Landstraße. Erinnerungen und Anspielungen an Vergangenes durch Aufzählen von Objekten führen zur Entstehung einer Szenerie und ergeben ein weites Raum-Zeit-Gefühl. Kein Vorwort oder keine konkreten vorangestellten Anleitungen sind vorhanden, nur die lange Einleitung in Form eines inneren Monologs des Ich-Erzählers. Aus seinem mentalen Spiel in Form eines „Wachtraums“ (DUU 9) entsteht der erdachte Spiel-Raum, der Ausgangspunkt aller Begegnungen der ihrerseits erdachten Protagonisten (in Pirandellos Art konzipiert). In seinen Wach-Träumen wünscht sich das ICH Gesellschaft, und wie es in Theaterstücken üblich ist, braucht es Mitspieler, Mitträumer bzw. Gegenspieler, damit das „Spiel“ auch stattfindet. Am Anfang wirkt der Erzähler wie Gott, der den Verlauf der aufeinanderfolgenden Szenen bestimmt – ähnlich dem Konzept des Welttheaters, doch als auf der Straße die ersten Passanten auftauchen, bekommt das Geschehen eine Eigendynamik und es findet ein Wechselspiel der zwei Ichs untereinander bzw. gegeneinander statt und schließlich entsteht ein Austausch mit den anderen Mitspielern. Eine Bilderflut folgt der anderen (DUU 10f.), aus den unscheinbaren Schatten/Erscheinungen entwickeln sich Gestalten mit konkreten Konturen, die ihrerseits die Leere der imaginierten Welt bevölkern, jede einzelne mit eigenen Gesten, Gebärden, Spielarten – eine Methode, die ähnlich in dem non-verbalen Prosa-Schau-Spiel *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* funktioniert.⁴² Dazu Handkes Äußerung:

42 Vgl. Pascu 1998.

Erscheinungen und Gestalten. Eine Figur wird durch die andere Gestalt, also aus zwei Figuren miteinander, die im richtigen Moment zusammenkommen und sich konfrontieren oder harmonisieren oder beides, werden dann Gestalten. Das war das Prinzip von dem stummen Stück *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*, daß seltsame Figuren, die aufeinander folgen oder miteinander da sind, sich für Momente zu Gestalten weiten oder verkörpern oder sich verleblichen lassen.⁴³

In dem Schauspiel *Die Unschuldigen, ich und die Unbekannte am Rand der Landstraße* tauchen Fremde auf, zuerst einzeln, danach in Gruppen, die der Erzähler etappenweise immer anders bezeichnet: die „Unsichtbaren“ (DUU 9), die „Unbekannten“ (DUU 12) und letztendlich die „Unschuldigen“ (DUU 14) und somit ein idealistisches Menschenbild andeutet. Die Unschuldigen bilden eine Mehrheit, die das Land überfällt wie eine „Pandemie“ (DUU 127), und in ihrer Mehrheit an allen Übeln unschuldig-schuld sind. Die Landstraße ist Hauptheld und zugleich Spielraum, wo sich die silhouettenhaften Passanten bewegen, mit ihren unterschiedlichen Gebärdenformen, Gesten, Gehweisen (DUU 21, 27-32). Diese Masse der Unschuldigen steht dem Ich-Erzähler, Verteidiger des letzten nicht „gegoogelten“ Ortes gegenüber, wobei sie, die Unschuldigen, mit sämtlichen Gestalten in Bezug gebracht werden, indem er seine Gefühle ihnen gegenüber in radikalen Ausdrücken artikuliert, eine Komponente, die an die *Publikumsbeschimpfung* (1965) und auch an *Untertagblues* (2003) zurückführt. Die aneinandergereihten Nomina spannen einen breiten Bogen, von neutralen Begriffen bis zu beschimpfenden Kraftausdrücken: Landstraßenpassanten (DUU 28), Landstraßenokkupanten (28), buntscheckige Schar (DUU 29), Landstraßen-Invasoren (DUU 34), Mitunschuldige (DUU 48), Armee des Systems, einzige und letzte Weltmacht (DUU 85), Ahnungslose (DUU 92), Unumgängliche, Profis, Experten, unschuldige Schurken (DUU 121-122), Unschuldluzifer, unschuldige Schurken, Durcheinanderbringer, Rache Übende (DUU 123), Mitsilhouetten (DUU 137), Völkchen (DUU 166).

Auch das ambivalente ICH erhält über sämtliche Termini ein Gesamtbild, ein Konglomerat, das viele Facetten seiner Konstruktion wiedergibt: Herr des Ortes (DUU 11-12), gewohntes Ich (DUU 20-21), Unwesen – Kafka Anspielung, Nachahmer (DUU 22), Volksfeind (DUU 23-24), der einzig Illegitime, der Desperado, der Irrläufer (DUU 31 – in Analogie zu Parzival), Dialogfeind, der geborene Monolog (DUU 46), Flüchtling, Vertriebener, Fremder (DUU 53), Verbrecher (DUU 55), Unschuldengel, Unschuldsteufel (DUU 56), Widersacher (DUU 59), Idiot der Landstraße (DUU 88), Medizinmann, Zauberer, Caliban (DUU 94), Herr des Jetzt (DUU 95), Vorwürfe der Unbekannten an das Ich: Volksfeind, Sozialfall, Ingroup, Animist, Mörder, Verräter, Judas (DUU 97-98); Schlafwandler, böser Nachbar, Despot (DUU 113), Einzelgänger, Landstraßengendarm (DUU 116), Rappelkopf, Lokalpatriot (DUU 117), Landstraßenillusionist (DUU 144).

⁴³ Handke / Oberender 2014, S. 167.

Er ist eine „Mittelgestalt zwischen Caliban und Prospero, ein Monstrum, ein Irrer, ein Tier und zugleich ein Zauberer“⁴⁴ – ein regelrechtes Konglomerat eines Ich-Wesens, ein „Menschenkind“ (DUU 10), ein rhizomartiger Protagonist, gemixt aus seinen Vorläufern – Parzival, Kaspar, Gregor, Loser (deutet auf die Figurentreue des Autors hin) – einer, der sich die Welt erträumt, auf der Suche nach der „letzten Bedeutungslosigkeit“, nach der „ultimativen Sinnfreiheit“ (DUU 142). Die Figuren des „Ich, der Erzähler“ und des „Ich, der Dramatische“ verschmelzen streckenweise in ein eindimensionales ICH, wobei dieses auch auf einige Doppelgänger stößt, die aus der Reihe der Unschuldigen stammen. Diese zwei Ichs (episches und dramatisches Ich) werden dem Ensemble der Unschuldigen gegenübergestellt, wobei diese Gruppierung an den antiken Chor und an den Chorege (Masse und ICH) erinnert, der von einem Chorführer, hier von Häuptling / Capo als Wortführer der Unschuldigen vertreten wird, und auch von der Häuptlingin / der Frau sowie der Unbekannten von der Landstraße.

Der Dramatiker wehrt sich gegen jede Art von Typologie, Psychologie oder sonstige festgesetzte Strukturen, die die „Durchsichtigkeit“ seiner Helden in Gefahr bringen könnte. Es sind die „Unsichtbaren“ (DUU 9), die schon im Titel erwähnten Unschuldigen, die allmählich ins Bild rücken, auf die herbeiphantasierte Landstraße, dem vom Erzähler (Dichter) ausgewählten Spielraum. Die vielschichtigen dramatischen Gestalten entfalten sich innerhalb von bestimmten Gesten, Wendungen, Anspielungen und Bildern, die ihre Gesamtheit ausmachen. Die durchgehenden Figuren des Schauspiels identifizieren sich mit keiner wirklichen Rolle, wobei sie eher dem romantischen Prinzip des Schattens folgen, der Gestaltungsweise Tschechows, dessen Protagonisten in einem beziehungslosen Nebeneinander ihre monologisierenden Dialoge führen und stets aus der Konversation in die „Lyrik der Einsamkeit“ übertreten.

Eine gewisse Verwandtschaft der „Welttheaterfiguren“ Handkes lässt sich zu Hofmannsthal's Bühnenfiguren feststellen. Korrespondenzen bestehen in der Namenlosigkeit der Gestalten (mit Ausnahme des Wortführers der Unschuldigen oder Häuptlings / Capo⁴⁵) Jedermannen, die ihre Bühnen-(Lebens)-Rollen spielen, die eine Wiederholung der biblischen Geschichten und Mythen als Grundmuster für kommende „Lebens-Läufe“ aller Zeiten darstellen.⁴⁶ In den Kommentaren zu dem Stück *Das große Welttheater* bzw. *Das Salzburger große Welttheater* erklärt Hofmannsthal den Bezug zu

44 Handke, Peter: Die Unschuldigen, ich und die Unbekannte am Rand der Straße. Programmzettel. Burgtheater Wien 2016.

45 capo: 1. A clamp fastened across all the strings of a fretted musical instrument to raise their tuning by a chosen amount. Origin: Late 19th century: from Italian capo tasto, literally 'head stop'. 2. North American – The head of a crime syndicate, especially the Mafia, or a branch of one. The Sicilian capo claims he controls most of the world's heroin trade. Origin: 1950s: Italian, from Latin caput 'head', <https://en.oxforddictionaries.com/definition/free> [15.05.2018].

46 Vgl. Handke, Peter: Langsam im Schatten. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 123.

Calderons bekanntem Schauspiel, von dem die „das Ganze tragende Metapher entlehnt“ wurde, dass „die Welt ein Schaugerüst aufbaut, worauf die Menschen in ihnen von Gott zugewiesenen Rollen das Spiel des Lebens aufführen.“⁴⁷

Verfolgen wir konsequent die Szenenanweisungen, die für die traditionellen Regieanweisungen stehen, ist festzustellen, dass diese in Form einer Ich-Erzählung wiedergegeben werden, die in das dramatische Spiel übergehen. „Das einstimmende Ins-Stück-Kommen wird ja zum Teil des Stückes, oder das Über-die-Schwelle-Gehen vom Erzählen zum Spiel.“⁴⁸ Dieses Verfahren, das in den neueren Theaterstücken von Handke präsent ist, ergibt eine spannende Alternanz, ein Wechselspiel zwischen Erzählen und Verlassen der Epik, nämlich dem Übergang ins Dramatische. Dabei erlebt der Erzähler eine „Pendelbewegung von der Betrachtung zur Involviertheit“.⁴⁹

Mit dem Einfügen der Erzählfigur werden die Regieanweisungen überflüssig, weil dieses Ich, der Erzähler eigentlich erzählt, was sich ereignet. Der epische Teil generiert eine spannende Alternanz mit dem Monolog der zwei Ichs und den Wechselreden der Wortführer, ein „ewiges Hin und Her zwischen Erzählen und Aus-dem-Erzählen-Kommen“.⁵⁰ Auffallend ist auch die Tatsache, dass Handkes Schauspiel als ein „Drama ohne Intrige“ (DUU 14) fungiert, in dem keine regelrechte Handlung zu erkennen ist, sondern es sich als ein mosaikartiges Sinn- und Erzähldrama entpuppt, das den Kampf des Einzelgängers gegen das Globalisierungsphänomen führt. Dennoch erinnert der gesamte dramatische Text an die Form eines traditionellen Dramas, denn Ort, Zeit und Geschehen sind noch erkennbar, wenn auch in einer typischen Handke-Manier: die Zeit des Dramas – vier Jahreszeiten, wie im Untertitel angedeutet; der Ort des Dramas – die Allerweltsstraße, signalisiert durch das vorangestellte Goethe-Motto (DUU 5); die Protagonisten – ICH, die Unschuldigen, die Unbekannte – als dramatisches Personal am Anfang des Theaterstücks angegeben; das Thema und zugleich stellvertretend für das gesamte Geschehen – die Verteidigung der Landstraße, der letzte Freiweg in der Welt (DUU 33).

Handlungen werden nur angedeutet und dies erklärt, warum Handkes dramatischer Text den Akzent auf den Dialog, auf das große Reden verschiebt. Handkes Drama akzentuiert auch metatheatrale, ästhetische Fragen des Schreibens eines Dramas, der „Realisation“ verschiedener Phantasiebilder und ihre Interpretation bzw. ihre szenische Darstellung. Im Metatext werden theatertheoretische Aspekte erneut aufgeworfen, das Theater als solches reflektiert, ähnlich wie im *Spiel vom Fragen* (1989), denn schon am

47 Hofmannsthal, Hugo von: Das Salzburger große Welttheater. In: Ders.: Gesammelte Werke. Band III. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 106.

48 Vgl. Handke / Oberender 2014, S. 75.

49 Ebd.

50 Vgl. Handke / Oberender 2014, S. 75.

Anfang des Schauspiels *Die Unschuldigen, ich und die Unbekannte am Rand der Landstraße* gibt es Überlegungen zum Entstehen eines Dramas durch Fabulieren:

Kommen lassen. Anfliegen lassen. Träumen lassen. Hellträumen. Umfassend träumen. Verbindlich! Freiräumen. Wen? Mich? Uns? Traumtanzen lassen. Gestalten lassen. Umgestalten lassen. Aufeinandertreffen lassen. Wen mit wem aufeinandertreffen lassen? Wen gegen wen? Kommen lassen erst einmal die Szenerie: Und da kommt sie, da erscheint sie, da fliegt sie mich an, da erstreckt sie sich, die Landstraße, vorderhand leer. Und indem ich mir das laut vorerzähle, ist die Straße auch schon bevölkert mit mir, der ICH am Rand der Straße dahinschlendere, mit ausgreifenden, epischen Schritten, vorderhand allein. (DUU 7)

Der Rezipient kann die Werkgenese verfolgen, die im gesamten dramatischen Text durchschimmert. Poetologische Überlegungen deuten auf das Schreibprojekt hin; so fallen Begriffe wie „Entscheidungsspiel“ (DUU 27), „Freilichtspiel“ (DUU 71), „löchrige Geschichte“ (DUU 170), „Schicksalsdrama“ (DUU 175). Das Spiel-im-Spiel-Verfahren wird bemüht, eine dramatische Technik, welche die gesamte Struktur des Stückes, die Segmentierung der Sequenzen und die lockere Form der Komposition erklärt. Die Realität des Theaters als Spielraum wird wiederhergestellt, wobei Handke über die klassische Spiel-im-Spiel-Struktur hinausgeht. Mit dem dargestellten Spiel und dem darstellenden Spiel seiner Protagonisten werden verschiedene Spielhaltungen verbunden, die einer Spiel-durch-Spiel Struktur entsprechen. Die Spielebene des Schauspiels bedient sich des Spiels als Erklärungsmodell, um Einsichten über das Entstehen des Dramas zu gewinnen: dem Hin-und-Her-Bewegungsmodell, dem Wechselspiel der Diskurse, der persönlichen Redeweise der Figuren in ihren Monologen und Dialogen – unterbrochen von Erzählungen, Kommentaren, Heraustreten aus der Rolle.

In meinen Stücken gibt es immer wieder diese kleinen Momente, wo ich mir dieses Beiseitereden in den Raum hinein erlaube. Ich finde das immer schön, wenn man zwischendurch einfach so einen kleinen Schmäh macht, nicht als Grundhaltung, aber so ist das Publikum im Verlauf der Begebenheiten plötzlich mit drin und dann wieder nicht.⁵¹

Die Ich-Figur fungiert als Beobachter, Zuschauer, solange sie „erzählt“, verwandelt sich aber in den Ich-Darsteller, der mit verschiedenen Spielstrukturen experimentiert. Die zwei Ebenen, vertreten durch das duale Ich (episch und dramatisch), befinden sich in einem ständigen Wechselspiel, wobei das Ich in die Rolle des Zuschauers einsteigt – somit zu einer wahrnehmenden, beobachtenden Randfigur mutiert und wieder in die theatrale Figur zurückkehrt als eingreifender bzw. agierender Aktant. Im Grunde genommen spielen (verkörpern) alle imaginierten Gestalten, die Unschuldigen, ihre vom Ich-Erzähler zugeordneten Rollen, die den Verlauf des Traum-Schauspiels bestimmen. Mit dem

51 Vgl. Handke / Oberender 2014, S.161.

Verschwinden der Unschuldigen von der Landstraße, dem imaginierten Spielort, kehrt das „Reallicht“ bzw. die „Realzeit“ (DUU 167) zurück – ein Signal, das erneut auf die Metaebene hinweist.

Ich-Erzähler versus Ich-der-Dramatiker (DUU 177 – zum ersten Mal wird im Text dieser Begriff eingesetzt) führen eine hitzige Debatte über Erzählen und Dramenspielen (DUU 172), über epischen und dramatischen Schritt (DUU 173) über geschlossenes oder offenes Ende (DUU 171). Beide Ichs gelangen zur Schlussfolgerung, dass der Idealfall der Übergang des offenen Dramas ins Erzählen wäre (DUU 176), ohne ein Ende zu erfahren – eine „Aporie“, die auf Ausweglosigkeit eines „Wachtraumes“ (DUU 177) hinweist, unisono ausgesprochen in dem kollektiv gewordenen WIR. Diese Position entspricht Handkes postuliertem Ideal, da er stets die Welt in ihren Einzelheiten erforscht, auf der Suche nach neuen großen Helden, nach neuen Erzählformen der Geschichte(n):

Aber es ist schon mein Ideal, daß man über Theater, mit den Theatermitteln, nicht die Aktualität verstärkt, sondern daß die Geschichte, die man erzählt, eine entdeckende Geschichte ist [...]. Daß die Geschichte auf dem Theater nicht das zeigt was man vom Krieg oder was auch immer schon kennt, oder von Paula Wessely, oder von Sigmund Freud. Oder von Goethe als Figur, oder Hitler als Figur, oder de Gaulle als Figur, daß also nicht nur die Geschichte eine Entdeckung ist, sondern daß mit der Geschichte natürlich auch die Figuren zu Entdeckungen werden.⁵²

3.4. (Sprach)philosophische Dimension

Der Dichter-Philosoph Peter Handke gehört durch seine poetologisch-philosophische Position zur Tradition der „gehenden Denker“⁵³, der sein Schreib-Projekt der langsamen Sorgfalt der unreflektierten Fortschrittsbegeisterung entgegensetzt.⁵⁴ Er versucht die individuelle Erinnerung und auch das kollektive Gedächtnis zu retten, indem er das Gedachte, das Geschriebene der Tradition wiederholt. Seine Poetik der Bilder und die Wiederholung verweisen auf die narrative Rettung bzw. Rettung der Literatur im weitesten Sinn.⁵⁵ „Ich hab das gern, dieses Mantra, die Wiederholung, die Litaneien, das ist ein großer Schatz, in der Form. Die Form macht alles, die Form ist schöpferisch.“⁵⁶

Die intertextuellen Manifestationsformen, von der Einbettung der Zitate, Anspielungen, Collagen, Kryptozitate bis zu verschiedenen anderen Zitierverfahren erinnern an

⁵² Vgl. Handke / Oberender 2014, S. 132.

⁵³ Vgl. Polt-Heinzl 2011, S. 112.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Vgl. Höller, Hans / Estermann, Anna (Hg.): Schreiben als Weltentdeckung. Neue Perspektiven der Handke-Forschung. Wien: Passagen 2014.

⁵⁶ Handke, Peter / Patterer, Hubert / Winkler, Stefan: Peter Handke im Gespräch. Graz: Edition Kleine Zeitung 2012, S. 110.

Platon, Vergil, Ovid, Spinoza, Wolfram von Eschenbach, Shakespeare, Schiller, Goethe, Hölderlin, Rilke, Nietzsche, Kafka, Beckett, Camus, Wittgenstein, Lacan, Derrida – um nur einige der Vorbilder zu nennen, deren Texte als Quelle dienten. Es ist das poetische Herum-Irren durch das Gesagte, das Gedachte und das fest Geschriebene – eigentlich das kollektive Gedächtnis – der Speicher des gesamten Kulturgutes, eine Art „Zivilisationssymphonie“. Der Rückgriff auf den Kanon der klassischen Texte kann als Hommage an den Schreibstil der Vorgänger gedeutet werden und zugleich als Restauration der Poetizität der Rede, im Sinne des Freiphantasierens, denn die Wieder-Holung gilt als Rettung des „Vergessenen“ bzw. „Verschütteten“. Handke bekennt sich zu den Klassikern, zu den vorbildhaften Autoren, die ihm für das Schreiben sehr wichtig sind: „Ich kann von Klassikern sagen, daß sie mich gerettet haben. Sicher hätte mich sonst etwas anderes gerettet. Aber die Klassiker sind die naheliegende Rettung.“⁵⁷ Der österreichische Schriftsteller spielt mit der Sprache, mit den verschiedenartigsten Textarten, woraus er völlig neue Strukturen entstehen lässt, die sich in neuen Zusammenhängen verweben. Sämtliche Sprachschichten überlappen sich, rhizomartig, und werden zur Metapher des Schreibprozesses der Vielschichtigkeit, der Polyphonie. Das Erzählte, die Monologe und Dialoge, die Collagen und Montagen im Schauspiel *Die Unschuldigen, ich und die Unbekannte am Rand der Landstraße* fügen sich in Sprach-Strukturen bzw. Texturen ein, die vom Rezipienten dekonstruiert und in einer neuen Weise rekonstruiert werden, indem sie neue Zusammenhänge schaffen. Die Frage nach dem Zusammenhang identifiziert sich bei Handke mit seiner poetologischen Konzeption, bezogen auf eine spezifische Schreibart.

Nebst den Brieffragmenten, die als Lesematerial in den dramatischen Text eingebunden werden, gibt es das bunte ZETTELWERK, gebildet aus unzähligen Papierchen, eigentlich Abfälle von den Unschuldigen, die irritierend wirken:

Multiplex Jean Renoir Saal 6 / »Kill softly 3« / Erwachsener / neun Euro neunzig / Multicinema Ernst Lubitsch / Saal 14 / »Die hard 17« / Senior / sieben Euro zwanzig / Parfümerie Westend / 2 Lidschatten vier achtzig / Wattebüsche im Herbstangebot null neunzig / Nagellack Gute Stiefmutter eins zwölf / Beehren Sie uns bald [...] / Viola tricolor 0,5 // Nichts ins Feuer werfen / die Polaritäten respektieren // Für einen Mann allein oder ein Paar // Du warst ein Supertyp, warum müssen die Besten immer zuerst gehen, Ruhe in Frieden // (DUU 104f.)

Die Collage relinealisiert das verbale Material in einer Art Komposition, die Spuren der oberflächlichen Welt signalisiert, die auf den Verlust der „reinen“ Sprache (erinnert an Wittgensteins „Kristallklarheit“) hindeutet. Eigentlich intendiert der Autor damit Sprachkritik an der Werbesprache, an Floskeln, am Gerede, *in summa* am „Sprachmist“ der heutigen Welt/Zivilisation auszuüben. Wendelin Schmidt-Dengler unterstreicht den

57 Vgl. Handke 1985, S. 170.



konstanten Bezug Handkes zu Wittgensteins Schriften, ein Bezug, der insbesondere im Rekurs auf die theoretische Auffassung der Sprache und auf die Methode des Philosophen liegt.⁵⁸ Handke versucht durch die literarische Anwendung von Wittgensteins Theorien auf den unreflektierten Umgang mit der Sprache aufmerksam zu machen. Die Sprache hat ihre Ausstrahlungskraft eingebüßt und wird zu leeren Phrasen, zu Floskeln zerredet. Die Kritik an der Sprachabnutzung ist ein permanentes Motiv in seinem Werk und als Schriftsteller bemüht er sich, seine Aufgabe als „Retter“ der Sprache ernst zu nehmen. Sprache erscheint als Akt der Annäherung und Verbindung des Individuums mit der Wirklichkeit, als Ort, von dem aus eine Rückbewegung in den mythischen Raum der paradiesischen Anfänge der Menschheit möglich ist. Zugleich kann der Missbrauch der Sprache korrigiert werden, indem abgenutzte und bedeutungslos gewordene Worte erneut „aufleuchten“, hörbar im kierkegaardschen Rauschen des Geschwätzes.

Handke vertraut seinen Beobachtungen, und er setzt auf die Genauigkeit seiner Beobachtungen, aus denen er dann weitreichende Schlüsse und Behauptungen ableitet. Diese Methode hat er von Anfang an verwendet. Auch ganz am Anfang gab es in seinem Werk schon die semantische Kritik. Kritik an der Denunziation und am Verrat, die sich allein in einem einzigen Satz äußern kann [...]. Das löst seine Empörung aus. Es gibt keinen in diesem Jahrhundert, der mit dieser Schärfe die Lüge, die in der Sprache steckt, aufdecken kann. Ob das in *Kaspar* war, dem Drama von der Umformung des Menschen, in der *Publikumsbeschimpfung*, mit ihrer großen Reflexion über das Theater oder in den Sprachlitaneien der *Selbstbezeichnung*: Handke hat immer die Doppelschichtigkeit von Sprache und Gebärde vorgeführt, hat gezeigt, dass es auf die Perspektive ankommt: das Gleiche kann zwei völlig unterschiedliche Bedeutungen haben und damit manipulieren. Die Tarnung und Täuschung der Sprache und Gebärde im kleinsten Segment, das ist sein Thema.⁵⁹

Die intertextuellen Sprachspiele nebst der Thematisierung der Erzählbarkeit, Reflexionen über Dramatik und existentielle Fragestellung verweisen auf den Sprach-Künstler und zugleich Sprach-Philosophen Handke, der sich als „Existentialist“ fühlt, ein „ewiger Existentialist“, ein Nachfolger von Camus,⁶⁰ aber auch ein „Moralist“ und „Ästhet“.⁶¹

⁵⁸ Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: Wittgenstein, komm wieder! Zur Rezeption bei Peter Handke. In: Schmidt-Dengler, Wendelin / Huber, Martin / Huter, Michael (Hg.): WITTGENSTEIN und Philosophie – Literatur. Wien: Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei 1990.

⁵⁹ Peymann, Claus: „Es gibt keinen in diesem Jahrhundert, der mit dieser Schärfe die Lüge, die in der Sprache selbst steckt, aufdecken kann.“ Interview. In: <http://www.novo-magazin.de/40/novo4019.htm> [5.06.2018].

⁶⁰ Vgl. Handke / Kerbler 2007, S. 40.

⁶¹ Vgl. Handke / Patterer / Winkler 2012, S. 106.

3.5. Utopie der friedlichen Welt

Die Diskussion über die Utopie der friedlichen Welt, des Friedensidylls, erinnert an Handkes Neukonfiguration der Utopie,⁶² an die Utopie der Gemeinschaft im sogenannten WIR (DUU 177), an die Utopie der Weiträumigkeit, einer besseren Welt im Sinne Benjamins, an die Utopie der „unschuldigen“ Welt des Kindes.⁶³ Es ist die ersehnte „andere Zeit“, ein Futurum exaktum, die Lieblingszeit von Handke – „irgendwo ist da Vergangenheit und Zukunft in eins, und das ist, wie die Mystiker mal gesagt haben, es ist der stehende Augenblick inbegriffen, also ist es *nunc stans* – jetzt steht’s.“⁶⁴

Die ambivalente Ich-Figur träumt vom „Epos ohne Krieg“ (DUU 14), von der geheimnisvollen anderen Zeit „einer neuen Weltordnung“ (DUU 46), an deren Existenz der Schriftsteller ebenfalls fest glaubt, denn es stellt für ihn ein „religiöses“ Element dar, „auf das ich bestehe, weil es Stoff ist, weil es Materie ist.“⁶⁵ Innerhalb des Schauspiels entfaltet er den poetischen Gegenkosmos als Utopie-Bild, jenseits der hastigen, merkantilen, krisengeschüttelten gegenwärtigen Welt, auf der Suche nach einem friedlichen Ort, einer Enklave des Friedens und der Harmonie, indem die „Sehnsucht nach Stille“, die „Weltvergessenheit“ (DUU 119), ein „Heimkehren an die Landstraße – heimkehren in die Stille“ (DUU 86) wiederholt erwähnt werden.

Poetisieren heißt, die tiefere Wahrheit zu finden, die nie auf einen Endpunkt zusteuert, sondern offen bleibt. Poetisieren ist eine Willkür. Sie kommt aus einem großen Gefühl. Poesie ist das Natürlichste im Menschen. Sie kann aus Wut kommen, aus Zorn, aus Liebe, aus Erschütterung.⁶⁶

Handke „erzählt“ in seiner ganz persönlichen Art mittels seines Ich-Erzählers über die großen Visionen, die ihm vor den Augen schweben: eine friedliche Welt, vertreten durch die „Allerweltslandstraße“ – ein Begriff, der im vorangestellten Goethe-Motto erscheint, der letzte utopische Raum der (Dichter)Freiheit – „der letzte freie Weg in der Welt, der letzte nichtverstaatlichte, nichtvergesellschaftete, nichtgeographierte, nichtgeologisierte, nichtbotanisierte, nichtgegoogelte, nichtöffentliche und nichtprivate Weg auf Erden“ (DUU 33). Es ist der „weiße Fleck“ auf Handkes Landkarte eines poetischen Freiraumes, des Frei-Phantasierens:

Das ist die Straße, auf der noch nie ein Heer marschiert ist, weder ein geschlagenes, geschweige denn ein siegreiches. Das ist die Straße, wo noch keine Fahne geweht hat, ausgenommen die des blauen Himmels, der Wolken, des Wetterleuchtens und des Schnees. Kein Modephotograph hat hier je ein

62 Vgl. Polt-Heinzl 2011.

63 Vgl. Höller 2013.

64 Vgl. Handke / Kerbler 2007, S. 51.

65 Ebd., S. 50.

66 Ebd., S. 32.

Mannequin fotografiert. Keine Oldtimer sind hier dahingezuckelt. [...] Kein Lokalpolitiker hat hier seine Wahlzettel verteilt, kein Weltpolitiker ist hier mit dem Hubschrauber gelandet, kein Papst hat hier die Asphaltreste geküßt. (DUU 38f.)

Mittels der letzten „freien“ Landstraße wird ein Gegenkosmos signalisiert als Utopie-Bild jenseits der heutigen überaus kartographierten, überpolitisierten, auf allen Ebenen besetzten Welt. Nebst dem kritischen Ton ist die Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies erkenntlich, bzw. die Sehnsucht nach dem Ursprünglichen, den Ur-Modellen der friedlichen Welt der Kindheit, der „unschuldigen“ Welt, dem sogenannten Nirgendwo oder Immerwo als Utopie des Friedens, der Geborgenheit und Harmonie. Nur die Randzone, die Peripherie (im Sinne Benjamins), hier der Landstraßenrand, die ländliche Peripherie kann diesen Raum einer utopischen Gegenwelt zur urbanen apokalyptischen Welt darstellen. Claus Peymann, in seiner Aussage zur Trilogie bestehend aus *Spiel vom Fragen*, *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* und *Zurüstungen zur Unsterblichkeit* erkennt diese utopische Dimension, die bei Handke auch für die darauffolgenden dramatischen Texte gültig ist:

Allein in den drei Stücken [...] ist ein wesentlicher dramatischer Kosmos entstanden, der aller Voraussicht nach noch komplexer ist als seine frühen, schon Theatergeschichte gewordenen Dramen. [...] Handke versucht in der Tat, und das ist bewundernswert, einen wirklich poetisch-politischen Gegenkosmos aufzubauen, ihn herbeizuträumen. Er schreibt aus einem halbawachen, seherischen Zustand der Inspiration heraus. Jenseits aller Denkklišees stellt er unserer heutigen Apokalypse eine friedliche, suchende Welt gegenüber. [...] Handke installiert konsequent eine Gegenwelt. Theater als Traum-Spiel der Utopien.⁶⁷

Das Treiben der Dramenfiguren, die um das Spiel wissen bzw. dessen unkundig sind, verwandelt sich in ein Denkspiel, das sich auf der philosophischen Ebene abspielt, ein Unterfangen, das nach der Auffassung Nietzsches den Text als Bühne philosophischer Theoreme versteht. Die Bühne repräsentiert den Ort der Fiktion und der Utopie, den Ort der Überformung der Realität durch das Spiel der Möglichkeiten, während der Text das Labor einer experimentellen Philosophie darstellt.⁶⁸

⁶⁷ Peymann, Claus: „Es gibt keinen in diesem Jahrhundert, der mit dieser Schärfe die Lüge, die in der Sprache selbst steckt, aufdecken kann.“ Interview. In: <http://www.novo-magazin.de/40/novo4019.htm> [5.06.2018].

⁶⁸ Vgl. Vollmer, Michael: *Das gerechte Spiel. Sprache und Individualität bei Friedrich Nietzsche und Peter Handke*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995.

4. Fazit

Schlussfolgernd sei bemerkt, dass Handke bemüht ist, die „Erzählbarkeit“⁶⁹ der Welt zu realisieren, in einer Erzählform, die sich an der Grenze zwischen Drama und Erzählung befindet. Die poetologischen Andeutungen, die Denk- und Sprachspiele, die Fragen und Reflexionen aus den Repliken der fiktiven Gestalten verdichten sich zu einem poetischen System, zu einem episch-philosophischen Schauspiel – *Die Unschuldigen, ich und die Unbekannte am Rande der Landstraße*, das Auskunft über die eigene Beschaffenheit gibt, sich selbst erklärt, in einer Proustschen Manier. Handke folgt dem Willen der Sprache, wiederholt die uralten Bewegungen der Literatur, auf der Suche nach neuen Formen der Literarisierung, indem er die Welt „erzählt“, wie er es schon in dem Prosatext *Die Wiederholung* postuliert: „Und der da erzählte, das war gar nicht ich, sondern es, das Erleben. Und dieser stille Erzähler, in meinem Innersten, war etwas, das mehr war als ich.“⁷⁰ Sein philosophisches Erzähldrama, das Herum-Wandern bzw. Herum-Irren durch die Zeiträume über Epik, Dramatik und Philosophie zusammenfügt, konzipiert in Form eines Triptychons der „Nachdenklichkeit“, bestehend aus: Innehalten – Innwerden – Weitersehen, ist einem poetologischen Programm gleichzustellen, wie es Hans Höller⁷¹ so treffend formuliert. Zugleich ist es eine Garantie für das Weiterbestehen der lebensnotwendigen Erzählung, der narrativen Rettung der Literatur durch das Phantasieren in (Dichter-)Frei-Räumen, in diesem Fall das Erzähldrama als utopischer, gedanklicher Raum der Freiheit mitgedacht. Botho Strauß bemerkt bewundernd über seinen Dichterkollegen, er sei „[n]icht nur der sprachgeladene Dichter seiner Generation, sondern wie nur Überragende es sind, ein Episteme-Schaffender (nach dem Wortgebrauch Foucaults), eine Wegscheide des Sehens, Fühlens und Wissens in der deutschen Literatur.“⁷²

69 Vgl. Assoziation mit der Lesbarkeitsmetapher der Welt, in: Blumenberg, Hans: *Die Lesbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.

70 Handke, Peter: *Die Wiederholung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 16.

71 Vgl. Höller 2013, S. 170.

72 Strauß, Botho: Was bleibt von Handke? <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/botho-strauss-was-bleibt-von-handke-1330233.html> [12.05.2018].

Welttheater im Niemandsland

Zu Peter Handkes Stück *Die Unschuldigen, ich und die Unbekannte am Rand der Landstraße*

Das Drama *Die Unschuldigen, ich und die Unbekannte am Rand der Landstraße*,¹ 2015 erschienen und 2016 uraufgeführt, könnte innerhalb von Peter Handkes Œuvre, das bisher (2018) allein zwanzig Theatertexte umfasst, leicht unterschätzt werden. Vermutlich wird es weniger Breitenwirkung entfalten als etwa *Immer noch Sturm* (2010). Trotzdem lohnt es sich, das „Schauspiel in vier Jahreszeiten“ eingehend zu betrachten. Es eignet sich vorzüglich als Einstieg in einen zum Teil sehr privaten semantischen Kosmos, denn in ihm bündeln sich auf wenigen Seiten Motive und Themen, mit denen sich der Autor seit einem halben Jahrhundert in erstaunlicher Kontinuität befasst. Handke selbst weist auf intertextuelle Verbindungen zwischen seinen Büchern hin: „Jeder ordentliche Germanist, oder ... außerordentliche Germanist würde den Zusammenhang meiner sogenannten Anfänge mit meinen Schluß-Kalksteinen erkennen ... dürfen ... wollen ... sollen.“²

1. Passanten auf der Weltbühne

„Was mich stark beschäftigt, ist die Tatsache, Leute auf Bahnsteigen, in Cafés und auf Flugplätzen zu treffen und nicht mehr in der Lage zu sein, ihre Würde einzufangen“, erklärte Handke in den 1980er Jahren; der „mythische *Schock* des menschlichen Lebens“ ermögliche einen neuen Blick, der weder von Hass und Ekel noch von „Samariter-Ideologien“ eingeengt sei, sondern Menschen in ihrer Tragik wahrnehme.³ Auch in den *Phantasien der Wiederholung* (1983) findet sich der Plan, „Passanten“ statt Personen einer Handlung zu beschreiben:

1 Handke, Peter: *Die Unschuldigen, ich und die Unbekannte am Rand der Landstraße*. Ein Schauspiel in vier Jahreszeiten. Berlin: Suhrkamp 2015. Im Folgenden wird das Stück mit der Sigle DUU und der entsprechenden Seitenzahl im laufenden Text zitiert.

2 Handke, Peter / Hamm, Peter: *Es leben die Illusionen*. Gespräche in Chaville und anderswo. Göttingen: Wallstein 2006, S. 117.

3 Handke, Peter: „Durch eine mystische Tür eintreten, wo jegliche Gesetze verschwunden sind.“ In: Fellingner, Raimund (Hg.): *Peter Handke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 234-241, hier S. 240.

Ich sah wieder einmal, am Bahnhof, die Schönheit der Menschen, der Menschheit, des Menschengeschlechts, und nahm mir vor, dieses nur noch so tief, so ruhig, so farbig, so machtvoll darzustellen wie Tizian [...] Kann nicht auch jemand wie ich so ausführliche und enthusiastische Beschreibungen von Menschen geben wie Balzac? – nur eben nicht von ihnen als von ‚Personen der Handlung‘, sondern als von ‚Passanten‘: und das wäre die uns heute entsprechende Epik? – Es gäbe da keine Verwicklungen mehr, nur die Beschreibung einer Mehrzahl von Passanten, und diese Beschreibung stünde für sich und leuchtete?“⁴

Mit Konstellationen, die durch Passanten in öffentlichen Räumen entstehen, ohne dass sich daraus ein Plot im herkömmlichen Sinn ergibt, hat Handke mehrmals experimentiert. Im Schauspiel *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* (1992) wählte er als Ort des Geschehens einen Platz in einer Kleinstadt, wo sich typisierte Figuren zufällig oder absichtlich treffen. Der Platz wird zur Bühne eines Welttheaters, dessen weitgespanntes Thema das Leben von der Geburt bis zum Tod ist, ähnlich wie später in den *Spuren der Verirrten* (2006). Im „Stationendrama“ *Untertagblues* (2003) fährt ein Wilder Mann mit der Metro und betrachtet die anderen Passagiere, die in seinen Augen freilich Störenfriede sind.

Die Prosa enthält ähnliche Sequenzen, die sich wie Spielanweisungen fürs Theater lesen. In *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994) lässt der Ich-Erzähler einen bunten Trupp an sich vorbeiziehen, darunter recht surreal anmutende Gestalten.⁵ Im Roman *Der Große Fall* (2011) gruppieren sich die Passanten zu einem Ensemble, das dem Protagonisten, einem Schauspieler, „für eine lange Sekunde aufblitzend“ ein Gefühl des Eingebettetseins in die Menschheit beschert: „Und die anderen, die waren kaum verschieden von den Figuren des Neuen Welttheaters. Jeder von denen verkörperte eine Rolle, eine jede grundverschieden, und eine Rolle verkörperte auch er [...]“. „Die scheinbar disparaten Gestalten decken die gesamte gesellschaftliche Stufenleiter vom Staatspräsidenten bis zur Prostituierten ab.“

Nicht erst im *Großen Fall* greift Handke auf dieses Modell zurück.⁷ „Der Vorhang geht auf, und auf die leere Bühne kommen nach und nach [...] die Figuren des Welttheaters“, begann schon das Stück *Quodlibet*⁸ (1970). Auch der Protagonist im *Versuch über den Pilznarren* (2013) sieht sich zeitweilig „Teil oder Mitglied der Menge auf der Weltbühne werden“, was das Bild einer „idealen“ menschlichen Gesellschaft ergibt.⁹

4 Handke, Peter: Phantasien der Wiederholung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, S. 61f.

5 Vgl. Handke, Peter: *Mein Jahr in der Niemandsbucht*. Ein Märchen aus den neuen Zeiten. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 813. Im Folgenden zitiert mit der Sigle MJN.

6 Handke, Peter: *Der Große Fall*. Berlin: Suhrkamp 2011, S. 87f. Im Folgenden zitiert mit der Sigle DGF.

7 Vgl. Janke, Pia: *Der schöne Schein*. Peter Handke und Botho Strauß. Wien: Holzhausen 1993; S. 189ff.; Vogel, Juliane: *Kommen und Gehen*. Handkes kleines Welttheater. In: Manuskripte 50 (2010), S. 611–616.

8 Handke, Peter: *Quodlibet*. In: *Spectaculum* 13 (1970), S. 183–190, hier S. 183.

9 Handke, Peter: *Versuch über den Pilznarren*. Eine Geschichte für sich. Berlin: Suhrkamp 2013, S. 114, 118. Im Folgenden zitiert mit der Sigle VP.

Das Welttheater ist aber nicht nur positiv konnotiert. Der Wilde Mann im *Untertagblues* begrüßt den „Hohen Kommissar und Spitzenbeauftragten“ sarkastisch „als Neufigur im Großen Welttheater“¹⁰, und in *Die Tablas von Daimiel* (2006) vergleicht Handke das Internationale Straftribunal für Ex-Jugoslawien mit einem „Neue[n] Große[n] Welttheater“¹¹.

Der Begriff Welttheater wurde vor allem für *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten, Zurüstungen für die Unsterblichkeit* (1997) und *Spuren der Verirrten* gebraucht.¹² „Gediegenes Welttheater zweier Altmeister“¹³ nannte eine Journalistin auch Handkes jüngstes Stück, das am 27. Februar 2016 unter der Regie von Claus Peymann am Wiener Burgtheater uraufgeführt wurde. Eine Landstraße ist der Schauplatz einer ähnlichen Choreographie von Begegnungen wie in den genannten Bühnentexten. Deren Gravitationszentrum bildet diesmal eine Ich-Figur, die sich zu Beginn fragt: „Wen mit wem aufeinandertreffen lassen? Wen gegen wen?“ (DUU 7)

2. Landstraße

Wie so oft wählte der „Orts-Schriftsteller“¹⁴ einen konkreten Ort als Ausgangspunkt des Schreibprozesses: „Ich habe ein bisschen an bei mir zu Hause gedacht, an Griffen. Das Stück spielt auf einer Straße, die nicht mehr befahren wird, die außer Betrieb ist. Dort sitzt einer, der ist der Wächter, in sein Reich darf niemand hinein.“¹⁵ Die „Ich“ genannte Hauptfigur geht anfangs wie viele Protagonisten Handkes zu Fuß, lässt sich aber gleich in einem ruinösen Verschlag nieder, der auch als Ausguck dient. Die alte Landstraße entspricht der Vorliebe des Autors für missachtete Niemandslande. Eine Journaleintragung verknüpft das Ich mit dem Irrfahrer Odysseus: „Niemand ist sonst auf der Straße. Niemand, das heißt ich‘ (für Homer)“.¹⁶

10 Handke, Peter: *Untertagblues*. Ein Stationendrama. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 41. Im Folgenden zitiert mit der Sigle U.

11 Handke, Peter: *Die Tablas von Daimiel*. Ein Umwegzeugenbericht zum Prozeß gegen Slobodan Milošević. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 19.

12 Vgl. Sittig, Claudius: Die Rückkehr des Königs. Peter Handkes Welttheater der *Zurüstungen für die Unsterblichkeit* in wechselnden epochalen Konstellationen. In: *Zeitschrift für Germanistik* 17 (2007), S. 373-388; Handke, Peter / Oberender, Thomas: *Nebeneingang oder Haupteingang? Gespräche über 50 Jahre Schreiben fürs Theater*. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 97.

13 Paterno, Petra: *Verrostete Seelen*. In: *Wiener Zeitung*, 28. 2. 2016.

14 Handke, Peter / Gamper, Herbert: *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamper. Zürich: Ammann 1987, S. 19.

15 Zit. nach Petsch, Barbara: Handke: „Der Held heißt Ich, ein Irrer, ein Tier – und ein Zauberer!“ In: *Die Presse*, 14. 2. 2016.

16 Handke, Peter: *Vor der Baumschattenwand nachts. Zeichen und Anflüge von der Peripherie 2007-2015*. Salzburg: Jung und Jung 2016, S. 243. Im Folgenden zitiert mit der Sigle VB.

Der „letzte freie Weg in der Welt, der letzte nichtverstaatlichte, nichtvergesellschaftete, nichtgeographierte, nichtgeologisierte, nichtbotanisierte, nichtgegoogelte, nichtöffentliche und nichtprivate Weg auf Erden“ (DUU 33) erinnert an die „Alte Straße“ der „Kindheitsgegend“ in der *Morawischen Nacht*¹⁷ (2008). Im Stück ist die Landstraße nicht so eindeutig lokalisiert, sie könnte in Kärnten, auf dem Balkan oder in Spanien liegen. Wie so oft ist Handkes Topographie palimpsestartig mehrfach kodiert.¹⁸ Der „Camino Real“ (DUU 45) gibt Gelegenheit zu einem Wortspiel, denn das spanische Adjektiv „real“ ist doppeldeutig: Der wirkliche Weg ist zugleich der Königsweg. Schon in den *Zurüstungen für die Unsterblichkeit* griff Handke diese Homonymie auf: „Das Königliche, das war [...] einmal die Bezeichnung für das besonders Wirkliche: Der ‚Königsweg‘ war der Wirklichkeitsweg [...]“.¹⁹

3. Idiot

„Der Held heißt Ich, ein Irrer, ein Tier – und ein Zauberer!“ kommentierte der Autor sein neues Stück. Dieser „Mischung zwischen Caliban und Prospero“²⁰ hat er viel von sich selbst mitgegeben. Das Ich ist zeitweise aufgespalten in Ich-den-Erzähler und Ich-den-Dramatischen. Dazu kommt ein „Doppelgänger“, der sich unter die Unschuldigen gemischt hat und dem Ich vor Augen führt, dass es doch mehr mit der verhassten Menge gemein hat, als ihm lieb ist.

Das Ich wird mehrfach als „Idiot“ bezeichnet. Dieser Typus ist bei Handke positiv konnotiert, da er nicht teilhat am Konsens der instrumentellen Vernunft und sich eine staunende, kindliche Haltung bewahrt.²¹ Die ursprüngliche Bedeutung des griechischen Wortes – Privatperson, Einzelgänger – schwingt bei Handke immer mit. So berichtet etwa der Erzähler in der *Niemandsbucht*, er und sein Sohn hätten „in Harmonie gelebt [...] wie zwei Idioten“²². In seine Herkunftsgegend zurückgekehrt, habe seine „Art zuzuschauen etwas von einem Dorfdeppen“ gehabt: „Was ich auch sah, gefiel mir. Und auf

17 Handke, Peter: *Die morawische Nacht*. Erzählung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 401f. Im Folgenden zitiert mit der Sigle DN.

18 Vgl. Previšić, Boris: Handkes Weltentdeckung in topographischen Palimpsesten. *Der Bildverlust und der Rhythmus*. In: Estermann, Anna / Höller, Hans (Hg.): *Schreiben als Weltentdeckung. Neue Perspektiven der Handke-Forschung*. Wien: Passagen 2014, S. 245-255.

19 Handke, Peter: *Zurüstungen für die Unsterblichkeit*. Ein Königsdrama. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 77. Im Folgenden zitiert mit der Sigle ZU.

20 Zit. nach Petsch 2016.

21 Vgl. Federmair, Leopold: *Die Apfelbäume von Chaville. Annäherungen an Peter Handke*. Salzburg / Wien: Jung und Jung 2012, S. 196f.; Struck, Lothar: *Der Schriftsteller als Idiot bei Peter Handke und Botho Strauß*. Originalbeitrag Handkeonline (29.4.2014), <http://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/struck-2014.pdf>. [6.07.2018]

22 MJN 242.

die gleiche Weise ließ ich sein und gelten, wen oder was ich nur konnte.“²³ Sein Bruder fragt spöttisch: „Wo bleibt dein Jähzorn?“²⁴ Die hier angedeutete Kippmöglichkeit – vom friedfertigen Idioten zum Menschenfeind – prägt das Stück *Die Unschuldigen*.

Gleich zu Anfang zeigt sich das Ich verhaltensauffällig, denn seine erste Anrede gilt den Vögeln. Damit legt der Autor eine Assoziationsspur zu Franz von Assisi, der den Tieren predigte und vielen seiner Zeitgenossen als Narr galt. Die Häuptlingsfrau sagt über den Protagonisten: „Er horcht, nach Idiotenart, hin auf die Stimmen sämtlicher Vögel [...]. Fehlt nur, daß er [...] ‚Bruder Rabe‘ schreit?“ (DUU 89f.) Den Kontrapunkt liefert der Wilde Mann im *Untertagblues*. Eine seiner Schmähreden richtet sich ausgerechnet gegen einen Heiligen, der mit seinen „Sonnen-und-Dunkle-Nacht-Gesänge[n]“²⁵ Züge von Franziskus und von Johannes vom Kreuz in sich vereint, mithin von zwei katholischen Heiligen, die dem Autor besonders nahe stehen und Referenzfiguren im neuen Stück sind.

4. Parzival

Unter Handkes literarischen Vorbildern besonders bedeutsam ist der Tor Parzival. Mit dem Epos von Wolfram von Eschenbach beschäftigt der Autor sich seit den 1980er Jahren.²⁶ Schon in *Über die Dörfer* (1981) ist Gregor „der, der das Fragen versäumt, und der, der das Fragen nachholt“²⁷. Auch dass er blind ist für die „Tropfen Blut im Schnee“²⁸, spielt auf den mittelalterlichen Text an: Zu Beginn des 6. Buchs verwundet ein Falke eine Wildgans, die drei Blutstropfen in den Schnee fallen lässt. Dieser Anblick entrückt den Helden in einen mystischen Zustand und erinnert ihn an seine ferne Ehefrau.

„In der *Abwesenheit* habe ich den *Parzival* fast kopiert“, erklärte Handke.²⁹ *Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum sonoren Land* (1989) kreist ebenfalls um einen Parzival, der auch Züge Kaspar Hausers, einer anderen Idiotenfigur Handkes, trägt. Der

23 Ebd., S. 409.

24 Ebd.

25 U 45.

26 Vgl. Pascu, Eleonora: *Unterwegs zum Ungesagten. Zu Peter Handkes Theaterstücken Das Spiel vom Fragen und Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* mit Blick über die Postmoderne. Frankfurt am Main: Peter Lang 1998, S. 95-101; Pektor, Katharina: „Schütteln am Phantom Gottes.“ Handkes Wiederholung von Wolframs *Parzival*. In: Kinder, Anna (Hg.): Peter Handke. Stationen, Orte, Positionen. Berlin: de Gruyter 2014, S. 93-107.

27 Handke, Peter: *Über die Dörfer. Dramatisches Gedicht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 77.

28 Ebd., S. 11.

29 Greiner, Ulrich: Ich komme aus dem Traum. Gespräch mit Peter Handke. In: *Die Zeit*, 1. 2. 2006.

Schauspieler im *Großen Fall* ist wohl in etlichen Stücken dieses Autors auf der Bühne gestanden, denn er spielte vor allem „alterslose Helden oder Idioten oder Fastkinder oder überhaupt Lebenslangkinder wie den Parzival oder den Kaspar Hauser“³⁰. Das Journal *Vor der Baumschattenwand nachts* (2016) dokumentiert, dass Handke Wolframs Epos in der Übersetzung von Dieter Kühn nach 2010 neuerlich liest.

Angesichts dieser intensiven Rezeption erstaunt es nicht, dass auch im neuen Stück Hinweise auf den vaterlos aufgewachsenen Helden zu entdecken sind. Was das Ich für „Nasenblutstropfen im schmutzigen Schnee“ (DUU 34) hält, könnten Indizien für eine Gewalttat sein. Zuvor schon präsentiert sich die Unschuldige, die sich später als Häuptlingsfrau entpuppt, als Opfer: „Schnitte, von den Männern meines Lebens mir zugefügt [...]“ (DUU 18) Gegen Ende ruft Ich-der-Dramatische der Unbekannten nach: „So viele Blutstropfen auf so kurzer Strecke...“, wobei nicht klar ist, ob er das Blut im „ersten Schnee“ sieht oder phantasiert oder den Satz von einem auf der Straße gefundenen Zettel abliest (DUU 170).

Bei der Versöhnung mit dem Ich nennt der Häuptling die Namen Parzival und Feirefiz und spielt damit ebenfalls auf eine Episode bei Wolfram an. Die Halbbrüder begegnen einander im 15. Buch. Es folgt ein Zweikampf, der endet, als sie einander erkennen. Fortan sind sie Gefährten. Da Feirefiz als Sohn einer Mohrin eine „gescheckte“ Hautfarbe hat, erweitert Handke diese Stelle zu einer antirassistischen Menschheitsutopie, basierend auf der gemeinsamen Kreatürlichkeit: „Dabei haben wir auf der ganzen Welt alle, Weiße, Gelbe, Rote, Schwarze, Scheckige – ah, Feirefiz, ah, Parzival! – einstmals im Einklang die Mäuler aufgesperrt, als Neugeborene [...]“ (DUU 150) Kindlichkeit und Brüderlichkeit sind Ingredienzen eines Gegenentwurfs zur Gewaltgeschichte, ähnlich wie in *Immer noch Sturm*, wo Gregor kurz vor Ende des Stücks ausruft: „Ah, endlich aus der Alpträum der Geschichte, und nichts als die ewige Kinderzeit!“³¹ In den *Zurüstungen für die Unsterblichkeit* nennt Pablo den Häuptling der Raumverdränger „Bruder! Mein Bruder!“³²

Von Kritikern wurde Handke vorgeworfen, seine weltfremden Friedensidyllen verharmlosten die realen Gräuel.³³ In den *Unschuldigen* wie in anderen Texten – quasi programmatisch im *Versuch des Exorzismus der einen Geschichte durch eine andere*³⁴ (1990) – steht diese utopische Perspektive immer in einem Spannungsverhältnis zum Wissen um die menschliche Destruktivität. Individuelle und kollektive Gewalt – letzte-

30 DGF 15.

31 Handke, Peter: *Immer noch Sturm*. Berlin: Suhrkamp 2010, S. 152. Im Folgenden zitiert mit der Sigle IS.

32 ZU 102.

33 Vgl. die Zitate in: Luckscheiter, Christian: *Das Blau des Himmels über dem Hôtel Terminus*. Peter Handke und der Nachkrieg. In: *Kinder* (Hg.) 2014, S. 39-55, hier S. 39f.

34 In: Handke, Peter: *Noch einmal für Thukydides*. Salzburg / Wien: Residenz 1995, S. 83-87.

re in Form splitterhafter Erinnerungen an den Nationalsozialismus, den Widerstand der Partisanen und die alliierte Besatzung – sind im neuen Stück durchaus präsent (DUU vgl. 99f.). Auch Parzival und Feirefiz schließen ja erst als Beinahe-Brudermörder Freundschaft, nachdem Gott als *deus ex machina* das Schwert des Protagonisten zerbrochen hat.

Feirefiz kommt bei Handke auch andernorts vor. In der *Geschichte der Kopfbedeckungen in Skopje* (1990), die ein nach den Bruderkriegen nur mehr utopisches Bild vom Vielvölkerstaat Jugoslawien entwirft, figuriert „der gescheckte Feirefiz“³⁵, passend zu seiner orientalischen Herkunft, als Fezträger. Den Erzähler im *Don Juan* (2004) erinnert der Titelheld an „de[n] Gescheckthätigen“,³⁶ und die Abenteurerin im *Bildverlust* (2002) findet, Feirefiz wäre ein Name für ihren Bruder.³⁷ Der Begleiter der *Obstdiebin* (2017), der vermutlich aus Nordafrika oder dem Nahen Osten stammt, ist dank seiner „scheckig“ aussehenden Handrücken ebenfalls mit dem Ritter aus Wolframs Epos assoziiert.³⁸

Ein Beispiel für Handkes Gepflogenheit, in Texten „Zeichen zu setzen“³⁹, die auf künftige Werke vorausdeuten, ist die innerhalb des Landstraßenstücks erratische Gestalt von „Parzivals Schwester“ „im Gewand einer Obstdiebin“: „Was ist das wohl für ein Gewand? Ich sehe es noch nicht, ich kann’s nicht sagen – noch nicht...“ (DUU 102f.) Bereits in *Die schönen Tage von Aranjuez* (2012) imaginierte sich die Frau als „Königin Obstdiebin“⁴⁰. Die Heldin im *Bildverlust* schlug dem Schriftsteller sogar „Die Obstdiebin“ als Titel ihres gemeinsamen Buchs vor.⁴¹ Fünfzehn Jahre später wird, wie auch in *Vor der Baumschattenwand nachts* angekündigt, ein Epos mit eben diesem Titel erscheinen.

5. Gewalt

Der positiv konnotierte Typus des Toren, Idioten oder Narren ist nur eine Seite des Ich in den *Unschuldigen*. Seinem Widerpart fällt es, ähnlich wie dem Wilden Mann im *Untertagblues*, schwer, andere Menschen zu akzeptieren. Im Gegensatz zum Misanthropen in der Metro neigt dieses Ich aber nicht nur zu verbaler, sondern auch zu physischer Gewalt. Die Passanten heißen hier „Unschuldige“. Angeführt vom Häuptling, erinnern die-

³⁵ Ebd., S. 35-39, hier S. 38.

³⁶ Handke, Peter: *Don Juan* (erzählt von ihm selbst). Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 10. Im Folgenden zitiert mit der Sigle DJ.

³⁷ Vgl. Handke, Peter: *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*. Roman. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 296. Im Folgenden zitiert mit der Sigle DB.

³⁸ Handke, Peter: *Die Obstdiebin oder Einfache Fahrt ins Landesinnere*. Berlin: Suhrkamp 2017, S. 371f. Im Folgenden zitiert mit der Sigle DO.

³⁹ Handke / Oberender 2014, S. 81.

⁴⁰ Handke, Peter: *Die schönen Tage von Aranjuez*. Ein Sommerdialog. Berlin: Suhrkamp 2012, S. 58f.

⁴¹ DB 439.

se „Landstraßenokkupanten“ (DUU 32) an die „Raumverdränger“ in den *Zurüstungen für die Unsterblichkeit*, treten aber weniger aggressiv auf. Dennoch beschimpft das Ich sie inbrünstig. Wie böse sind die „Unschuldigen“? 2014 behauptete Handke, es sei ihm „noch nie gelungen, einen Bösewicht darzustellen“, und kündigte ein Stück an, „in dem wirklich fast nur Böse auftreten. Das möchte ich *Die Unschuldigen, Ich und die Unbekannte am Rand der Landstraße* nennen.“⁴² Von diesem Vorhaben ist er offensichtlich abgekommen. Die Unschuldigen sind „keine Erzbösewichte“, sondern „Unschuldsteufel“ (DUU 56f.), vielleicht Exemplare jener „Banalität des Bösen“, die Hannah Arendt analysiert hat. Vermutlich nach Fertigstellung des Stücks erklärte Handke: „Die Unschuldigen [...] sind unschuldig, machen jedoch einen Haufen Scheiß. Es sind nicht die alten Bösewichte, die alles absichtlich machen, sondern sie wissen nicht, was sie tun [...]“.⁴³ In manchem erinnern diese „ewig Heutigen“ (DUU 50) auch an den „letzten Menschen“ in Nietzsches *Zarathustra* (DUU vgl. 176).

Sein eigenes Gewaltpotential bis hin zu Amokphantasien und physischer Brutalität reflektiert der Autor seit Jahrzehnten anhand fiktionaler, aber autornaher Figuren. Was von einer Art Geständniszwang getrieben scheint, ist wohl ein essentieller Teil seines Projekts, über sich „selbst klar, klarer zu werden“, das er schon früh als einziges Thema seines Schreibens bezeichnet hat.⁴⁴ Im Landstraßendrama setzt Handke die „Selbsterforschung“⁴⁵ fort. Während es gegenüber den Unschuldigen bei Beleidigungen bleibt, richtet sich die heftigste Attacke nicht etwa gegen die zu Aggressionen herausfordernde HAUPTLINGSFRAU, die Handke mit Lady Macbeth verglichen hat,⁴⁶ sondern gegen die ersehnte „Unbekannte“. Zunächst stumm, erscheint sie als mögliche Heilsbringerin, wie sie bei diesem Autor oft vorkommt. Ein Kritiker nannte sie denn auch „eine weitere Lohnsklavin in den Bergwerken der Handkeschen Erlösungsphantasien“⁴⁷. Ohne erkennbaren Grund wird sie vom Ich „mit Fußtritten traktiert“, ein Stiefel wird ihr „auf den Rücken gesetzt“ (DUU 57).

Eine ganz ähnliche Szene enthält *Die morawische Nacht*. Dort prügelt der Mann auf die „Frau seines Lebens“ so ein, „daß sie stracks zu Boden fiel, ins hohe Gras rund um einen zerfallenen Milchstand an der Schwelle zwischen Alter und Neuer Straße“.⁴⁸

42 Handke / Oberender 2014, S. 109.

43 http://www.suhrkamp.de/buecher/die_unschuldigen_ich_und_die_unbekannte_am_rand_der_landstrasse-peter_handke_42472.html [6.07.2018]

44 Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 26.

45 Federmaier 2012, S. 92.

46 http://www.suhrkamp.de/buecher/die_unschuldigen_ich_und_die_unbekannte_am_rand_der_landstrasse-peter_handke_42472.html [6.07.2018]

47 Spiegel, Hubert: Sie sind die Strafe und der Grund. Uraufführung in Wien. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30.2.2016.

48 DN 473, 447ff.

Sogar die Geste der Scham und Zerknirschung ist in der Erzählung die gleiche wie im Stück: Der Täter schlägt die Hände vors Gesicht. (DUU 58)⁴⁹ Ein biographisches Substrat dieser Episode ist bekannt, seit Marie Colbin ihrem ehemaligen Lebensgefährten 1999 öffentlich schwere Misshandlungen vorwarf. Handke leugnete nicht, stellte die Übergriffe aber abgemildert dar.⁵⁰ Auf Aggressionsdurchbrüche folgt stets die Sehnsucht nach Harmonie und Frieden, im Weltgeschichtlichen wie im Privaten: „Ich verstehe alle Täter, Amokläufer, Krieger. Aber die einzige Vision, die ich kenne, ist die Versöhnung“, sagt der autornahe Erzähler in der *Niemandsbucht*⁵¹.

In der Literatur wie im Leben schwer lösbar ist freilich das Dilemma zwischen dem Bedürfnis nach menschlicher Nähe und dem Wunsch nach Distanz, um ganz dem Werk zu leben. „Er durfte keiner Frau Mann sein“, steht in der *Morawischen Nacht* über den Exschriftsteller.⁵² Durch den vorangestellten Genitiv erhält der Satz eine quasi-sakrale Aura wie ein göttliches Gebot oder ein Orakelspruch. Auch dem Ich in den *Unschuldigen* fällt es schwer, den Hass zu überwinden. (Ver)Wandlung – ein zentrales Thema Handkes – ist aber möglich, sei es durch eine Epiphanie wie in der *Stunde der wahren Empfindung* (1975)⁵³, sei es durch eine *dea ex machina*: Als Nova ruft sie in *Über die Dörfer* zum Neuanfang auf,⁵⁴ als Wilde Frau weckt sie im Wilden Mann des *Untertagblues* die Liebe, als „hohe Gestalt“⁵⁵ hilft sie, den Pilznarren zu resozialisieren. Auch im neuen Stück trägt die Unbekannte zum Wandel wesentlich bei. Gegen Ende sagt Ich-der-Erzähler zu den Unschuldigen: „Durch euch, mit euch und dank euch glaube ich wieder an eine zukünftige Menschheit.“ (DUU 176) Nicht zufällig klingt dieser Satz an die Formel an, die in der katholischen Liturgie nach der Wandlung das Hochgebet abschließt.

6. Das Epische und das Dramatische

„Ich, der Dramatische“ spaltet sich gleich in der Anfangssequenz vom „Ich, Erzähler“ ab oder dieses „verwandelt sich nun unversehens“ in Ich-den-Dramatischen (DUU 8). Im Folgenden wechseln einander die beiden Ichs ab. Gelegentlich verschmelzen sie und sind nicht immer klar zu unterscheiden, doch im dramatischen Ich ist die Caliban- und

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 451.

⁵⁰ Herwig, Malte: Meister der Dämmerung. Peter Handke. Eine Biographie. München: Deutsche Verlags-Anstalt 2011, S. 242.

⁵¹ MJN 1063f.

⁵² DN 242.

⁵³ Handke, Peter: Die Stunde der wahren Empfindung. Erzählung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, S. 81f.

⁵⁴ Vgl. Janke 1993, S. 163ff.

⁵⁵ VP 215.

die Rappelkopf-Seite des Ich verkörpert (DUU 94, 144), es neigt zu Konflikten und Katastrophen. Schon seine erste Aktivität besteht im „Schattenboxen gegen Phantome“ (DUU 8). Ich-der-Erzähler ist dagegen meist duldsam und friedfertig, sogar gegenüber dem „anderen Ich“: „[...] zum ersten Mal lasse ich es, statt daß es nur passiert, geschehen. Mag es doch mit mir durchgehen. Soll es!“ (DUU 21) Was sich danach abspielt, kann als ein auf Katharsis angelegtes Psychodrama aufgefasst werden, in dessen Verlauf die konträren Teil-Ichs integriert werden.

„Drama: Entzweiung und Krieg. Erzählung: Fügung“, fasst Ich-der-Erzähler kurz vor Ende des Stücks zusammen (DUU 172). Die lebensgeschichtliche Problematik, die sich in der Aufspaltung des Ich manifestiert, ist verschränkt mit Handkes Poetik. Zwar schreibt der Autor aus einer „Grundwut“⁵⁶ heraus, doch dieser Affekt muss gebändigt werden. Mit Wut „kann man nicht unbedingt schöne Literatur hervorbringen. Doch sie wirkt halt, zu meinem Leidwesen, in meinen Sachen immer mit [...]“. ⁵⁷ Der Epiker bemüht sich gegenüber den Figuren seiner Erzählung um eine wohlwollende Haltung, abgerungen seiner durchaus nicht verleugneten Neigung zu Hass und Ekel. Handke spricht über „ein gutes, aktives Zuschauen, das man ruhig [...] ein Ideal nennen könnte, im Leben und im Arbeiten, auch im [...] Sein-Lassen der anderen“⁵⁸. Ethik und Poetik konvergieren in der Formel, „daß ein guter Schriftsteller auch ein guter Mensch sein müsse“⁵⁹. Episches Erzählen heißt für Handke Ordnung und Zusammenhang stiften und die verborgene Wohlgeordnetheit der Welt offenlegen.

Als sein Ideal nannte der Autor bereits in den 1970er Jahren ein Epos „ohne Handlung, ohne Intrige, ohne Dramatik und doch erzählend“⁶⁰. Diese und spätere poetologische Reflexionen sind auch lesbar als Absetzbewegung vom damaligen Zeitgeist, als sich nach einer Phase der Experimente, teilweise unter dem Signum der Postmoderne, eine Rückkehr zur „Story“ abzeichnete: „Wie ist ‚plot‘ allein als Wort schon abstoßend“⁶¹. Dagegen setzt Handke eine „Epik der Ereignislosigkeit“⁶² und bestreitet, dass „das Erzählen, das buchlange [...], nicht ohne Katastrophe auskommen kann“⁶³. Trotzdem bedarf die Erzählung dramatischer Elemente, vielleicht sogar mehr als Handkes handlungsarme Bühnentexte, denn „es entflieht Ihnen unter der Hand die Landschaft, wenn Sie die Landschaft ohne Konflikt erzählen wollen“⁶⁴. Diese Überlegungen werden

56 Kümmel, Peter: „Manchmal hab ich Angst vor mir.“ In: Die Zeit, 18. 9. 2014.

57 Handke / Hamm 2006, S. 121.

58 Ebd., S. 34.

59 Ebd., S. 95.

60 Handke, Peter: Die Geschichte des Bleistifts. Salzburg: Residenz 1982, S. 52.

61 Handke, Peter: Gestern unterwegs. Aufzeichnungen November 1987 bis Juli 1990. Salzburg: Jung und Jung 2005, S. 274.

62 Löffler, Sigrid: Immer unterwegs. In: Die Presse, 14. 3. 2015.

63 MJN 700.

64 Handke / Gamper 1987, S. 20.

in den *Unschuldigen* fortgesetzt, wenn das Ich sagt: „Ich übe den epischen Schritt. Denn das Drama droht. Habe ich was gegen das Drama? Möchte ich es vermeiden? O nein. Das Drama muß sein.“ (DUU 101)

7. Kontinuität der Motive

Von Buch zu Buch webt Handke ein immer dichteres Netz aus Anspielungen auf frühere Werke. In deren Kontext sind viele scheinbar nebensächliche Motive als „bedeutungsmäßig angereicherte[] Bild-Konstanten“⁶⁵ interpretierbar. Nach Herwig Gottwald ist die „Bedeutsamkeitsaufladung scheinbar alltäglicher Lebensbereiche“⁶⁶ eine (Re-)Mythisierungsstrategie. Ein Beispiel soll zeigen, wie der Autor seit über einem halben Jahrhundert an seinem Privatmythos webt. Der Häuptling der *Unschuldigen* sagt zum Ich:

Du hast mir einmal in einer schwachen Stunde [...] eins deiner Grunderlebnisse erzählt: Es war ein Sonntagvormittag, du bist in einem Auto über eine Landstraße gefahren, eine wie die hier, und am Rand der Straße ist ein Mann gegangen und gegangen, und seine Hose hat geflattert und geflattert, um die Waden geknattert und geknattert, und als du am Nachmittag zurückgefahren bist, ist der Mann immer noch dort am Rand der Landstraße gegangen, mit flatternden, knatternden Hosenbeinen. Diesen Mann hast du zur Idealfigur ernannt. (DUU 128)

Die Passage verweist auf Handkes Debütroman *Die Hornissen* (1966). Dort erinnert sich Gregor, „wie ein Mann unentwegt über das Land geht, mit der flatternden, flunschenden Hose zwischen den Beinen“⁶⁷. Gegenüber Hans Höller hat der Autor das biographische Substrat dieser Szene aufgedeckt: „Handke, damals noch Jura-Student, wohnte in den Sommerferien bei einer Arztfamilie in Grieskirchen (Oberösterreich), um deren Sohn für die Latein-Nachprüfung vorzubereiten und um sich selber das Geld für das Studium zu verdienen. Bei einer Autofahrt mit der Familie habe er den Mann auf der Landstraße gehen sehen.“⁶⁸ Dieser wird zur „Idealfigur“, weil er Freiheit, Autonomie und Alleinsein ohne Einsamkeit verkörpert und weil im Gleichmaß seines Gehens die Sprachbewegung des Erzählens präfiguriert ist.

Bei seinem Anblick erschaut der künftige Schriftsteller in der *Lehre der Sainte-Vic-*

⁶⁵ Haslinger, Adolf: Die schönen Tage von Aranjuez. Eine Annäherung. In: Estermann / Höller (Hg.): Schreiben als Weltentdeckung 2014, S. 275-289, hier S. 276.

⁶⁶ Gottwald, Herwig: Von Namen, Augenblicksgöttern und Wiederholungen. In: Amann, Klaus / Hafner, Fabjan / Wagner, Karl (Hg.): Peter Handke. Poesie der Ränder. Wien: Böhlau 2006, S. 135-153, hier S. 137.

⁶⁷ Handke, Peter: Die Hornissen. Roman. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966, S. 242. Im Folgenden zitiert mit der Sigle DHo.

⁶⁸ Höller, Hans: Eine ungewöhnliche Klassik nach 1945. Das Werk Peter Handkes. Berlin: Suhrkamp 2013, S. 159.

toire (1980) „das ersehnte ‚Buch‘“⁶⁹. In der *Niemandsbucht* ist er ein Steinmetz,⁷⁰ ebenso wie im *Bildverlust*, wo ihn die Protagonistin durch ein Busfenster sieht.⁷¹ Die Lust, auszusteigen und wie er zu Fuß zu gehen, teilt sie wohl mit dem Studenten Handke, der seinerzeit, im Fahrzeug seiner Brotgeber sitzend, gewünscht haben mag, aus eigener Kraft unterwegs zu sein. Die „im Wind flatternden Beinkleider“ sieht die Heldin dann auch am Autor.⁷² Im *Journal* tritt der „Sonntagsmann [...] am Rand der Landstraße in Oberösterreich“⁷³ ebenfalls auf, und 2013 notiert Handke: „Steigerungen im Gehen an der Landstraße: Gehen – Ausschreiten – Durchmessen – Oberösterreichern.“⁷⁴ In diesem Bild konvergiert die für Handkes Werk und Lebenspraxis so essentielle Bewegung des Gehens mit dem Wind, der das Œuvre leitmotivisch durchweht. Auch in *Immer noch Sturm* wandert der Mann vorbei, „da geht er von Ewigkeit zu Ewigkeit“⁷⁵. Die liturgische Formel betont seine mythische Qualität. Noch die *Obstdiebin* begegnet am Sonntag einem Herrn „in schwarzem Festanzug und weißem Hemd, die Hosenbeine flatternd im Abendwind“⁷⁶.

In glücklichen Momenten schien der Gehende aus Oberösterreich mit dem Autor zu verschmelzen. Auch zu Beginn der *Unschuldigen* imaginiert das Ich sich noch „am Rand der Straße“ „mit ausgreifenden, epischen Schritten“ (DUU 7). Später zerstört der Häuptling diese Wunschphantasie: „[...] du bist nicht dieser Mann geworden [...], wirst es nie sein, nie und nimmer. Der Mann damals, er ist allein unterm Himmel gegangen, und doch nicht allein, er war im Gleichmaß mit. Du dagegen gehst ganz allein unterm Himmel, und nie wirst du in ein Gleichmaß kommen [...]“ (DUU 128) Im Gleichmaß womit? Der Satz bleibt unvollendet. Mit dem Himmel, der Natur, den Menschen, mit sich selbst? Auch Gregor in den *Hornissen* mühte sich vergeblich, „im Gleichmaß zu gehen“, um das „Gleichmaß seiner Gedanken“ zu bewahren.⁷⁷ Semantisch in der Nähe von Ordnung und Harmonie angesiedelt, ist das mehrmals wiederholte Wort nicht zuletzt eine zentrale Kategorie einer am Klassischen orientierten Ästhetik⁷⁸ und deutet damit bereits 1966 auf das spätere Werk voraus.

69 Handke, Peter: Die Lehre der Sainte-Victoire. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 27, vgl. 51f.

70 MJN 259.

71 Vgl. DB 325f.

72 Ebd., S. 436.

73 VB 8.

74 Ebd., S. 243.

75 IS 124.

76 DO 544.

77 DHo 235.

78 Vgl. Höller 2013, S. 27.

8. Bezüge zum ersten Roman

„Ich hab vor drei, vier Wochen mein erstes langes Buch wieder gelesen, *Die Hornissen*, und da ist im Grund alles drin, was immer noch weiter-, weiterweht oder -würgt oder -wurschtelt in mir“, erklärte Handke 2007.⁷⁹ Über die verschiedenen Werkphasen⁸⁰ hinweg sind nicht nur Grundthemen gleich geblieben, sondern auch „konkrete, bildhafte Elemente“ als „Erinnerungskonstanten im Gedächtnis des Autors“, wie Leopold Federmair feststellt.⁸¹ Seine „Motiv- oder Figurentreue“ kommentiert der Autor so: „[...] im Träumen von einer Sache [...] stellen sich Varianten von früher ein [...]. Da kommen verwandelt Personen, Sätze, Situationen, Farben in leicht anderer Weise wieder. Und das beglaubigt mich inzwischen fast. Früher hätte ich gedacht: Um Gottes willen, ich wiederhole mich.“⁸²

Die *Unschuldigen* stehen in vielfacher motivischer Verbindung zu den *Hornissen*, besonders zum Abschnitt „Der Heimgang“⁸³. Nicht nur die Figur des Wanderers tritt dort auf. Auch die Landstraße als Schauplatz des Stücks hat ihre Entsprechung im Erstlingsroman. Sie ist Teil der Kindheitsgegend um Griffen, auf deren Topographie Handke immer wieder zurückkommt.

„Es könnte sich um einen aus früheren Zeiten übriggebliebenen, längst ausgedienten Milchstand handeln“, sagt das Ich über den „Trümmerhaufen“, auf dem es sich niederlässt (DUU 7f.)⁸⁴, und legt damit gleich zu Beginn des Textes eine Spur zum ersten Roman, in dem Gregor, nachdem es ihm nicht gelungen ist, im „Gleichmaß zu gehen“, unter einen Milchstand kriecht und dort „schimpflich [...] hockt“⁸⁵: Dieser „gewaltige Milchstand“⁸⁶ ist zugleich Gefängnis und Zufluchtsort und somit vielleicht die erste Enklave in Handkes Werk. In den *Unschuldigen* bezieht das Ich sich einmal als „das Schreckgespenst unter dem zusammengekrachten Milchstand“ (DUU 23), eine weitere Reminiszenz an den älteren Text. In den Verweisen auf das Frühwerk wird auch der zeitliche Abstand von einem halben Jahrhundert reflektiert. Gehörte der Milchstand bis in die späten 1970er Jahre zum Inventar ländlicher Gegenden, ist er heute höchstens noch als Ruine vorhanden.

Im *Untertagblues* sagt der Wilde Mann zu einem Mitreisenden: „Gerade noch sind

⁷⁹ Handke, Peter / Kerbler, Michael: ... und machte mich auf, meinen Namen zu suchen. Peter Handke im Gespräch mit Michael Kerbler. Klagenfurt / Wien: Wieser 2007, S. 12.

⁸⁰ Vgl. Gottwald, Herwig / Freinschlag, Andreas: Peter Handke. Wien: Böhlau 2009, S. 17-37.

⁸¹ Federmair 2012, S. 80.

⁸² Handke / Oberender 2014, S. 115.

⁸³ DHo 231-264.

⁸⁴ Bei der Uraufführung war kein Milchstand zu sehen, sondern ein minimalistischer Unterstand, bestehend aus einem schrägen Wellblechdach auf Stelzen.

⁸⁵ DHo 235, 238.

⁸⁶ Ebd., S. 238.

wir zwei [...] unter unserem Dorfmilchstand gehockt [...]. Zurück mit dir [...] unter den Milchstand.“⁸⁷ Für dessen Semantik könnte auch eine um 1980 entstandene Notiz relevant sein: „was wie ein Milchstand aussieht, ist ein Schützen Kniestand“.⁸⁸ Damit erhält das „Sinnbild friedlicher Landwirtschaft“⁸⁹ eine kriegerische Konnotation und wird zum Gewaltschauplatz, wie in der *Morawischen Nacht* und in den *Unschuldigen*.

In den *Hornissen* wird auch schon mit der für Handke charakteristischen Mischung aus Wut und Sprachlust geschimpft. Der Vater nennt seine Kinder „Schurken und Bösewichter“, „Tagediebe, Strauchräuber und Wegelagerer! Nachtmahre!“, „Mischlinge, Bastarde!“⁹⁰ Zum Hauptinhalt wird die Verbalinjurie in der *Publikumsbeschimpfung* (1966), deren Schauspielern empfohlen wird: „Die Litaneien in den katholischen Kirchen anhören.“⁹¹ In der *Kindergeschichte* (1981) klingt die Schmähung tatsächlich wie eine Kontrafaktur der Lauretanischen Litanei: „Wunder der Faulheit! Tempel der Trägheit! Sitz aller Laster! [...]“⁹² Im *Untertagblues* beflegt der Menschenfeind die Mitreisenden, und im *Großen Fall* liest der Protagonist ein Buch, das von Peter Handke sein könnte, denn es enthält ebenfalls eine zornige Tirade: „Dreckskerle. Abschaum. Nichtsnutze. [...]“⁹³ In den letzten Jahren scheint sich der Virtuose der phantasievollen Invektive immer mehr über sich selber lustig zu machen. So beschimpft der Pilznarr sogar die Objekte seiner Sammelwut,⁹⁴ und das Ich im neuen Stück schreit: „Pack! Doppelpack! Tetrapack!“ (DUU 49)

9. Mystik und Religion

War schon Handkes Frühwerk reich an religiösen Motiven, so haben diese sich in letzter Zeit noch verdichtet. Auch das neue Stück ist voll bruchstückhafter Bibel- und Gebetszitate. Als Leitsterne figurieren Johannes vom Kreuz und – nicht genannt, aber eindeutig erkennbar – Blaise Pascal, zudem wird auf Franz von Assisi und seine Liebe zu den Tieren angespielt. Der Autor schöpft aber nicht nur aus der christlichen Tradition. Seit einigen Jahren vertieft er sich auch in islamische Mystik, wie das Motto von Ibn al-Farid in den *Unschuldigen* und etliche Journalnotate belegen.

87 U 41f.

88 Notizbuch 1980-81, <https://handkeonline.onb.ac.at/node/1348>. [6.07.2018]

89 Federmaier 2012, S. 80.

90 DHo 131f.

91 Handke, Peter: *Publikumsbeschimpfung*. In: Ders.: *Stücke 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 13.

92 Handke, Peter: *Kindergeschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 133.

93 DGF 35.

94 Vgl. VP 185.

„Es gibt mich, die Seele, noch, hier, auf der Landstraße, weit weg von meinem stillen Haus, und nicht nur in der dunklen Nacht dort, sondern am helllichten Tag, hier, hier“, sagt das Ich und gerät dabei in ein fast atemloses Stammeln (DUU 41). *Die dunkle Nacht* von Johannes vom Kreuz beschreibt das Einssein der Seele mit Gott, dem aber Öde und Finsternis als Läuterung vorausgehen. Schon der Romantitel *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus* (1997) zitierte den spanischen Karmeliten.⁹⁵ Das Journal *Am Felsfenster morgens* (1998) dokumentiert eine intensive Lektüre: „All die Erfahrungen, die Juan de la Cruz so genau und begeistert beschrieben hat, warten immer noch auf die Menschen. [...] Aber wie nur heute sagen statt ‚Gott‘ und ‚Christus‘?“⁹⁶ Handkes *Mystik* hat keinen expliziten Bezug zur Transzendenz, ganz zu schweigen von christlicher Dogmatik. Seine Ekstasen sind innerweltlich.

Unter den Papierfetzen, die der Wind auf der Landstraße vor sich hertreibt, findet das Ich des neuen Stücks einen

Zettel, den ich Mühe habe zu entziffern, als sei er wildes Gekritzel: Gott Abrahams, Gott Isaaks, Gott Jakobs, nicht der Philosophen und Wissenschaftler. Allmächtiger! Nein, nicht allmächtig, allgegenwärtig – endlich weiß ich es. Gewißheit, Freude, Frieden. Licht, Licht. [...] Diesen Zettel in mein Gewand nähen, in meinen Wintermantel und ihn da aufbewahren bis an mein Ende! (DUU 107)

Leicht paraphrasiert zitiert Handke hier das berühmte *Mémorial* vom 23. November 1654, in dem Blaise Pascal eine mystische Gotteserfahrung festhielt. Den Papierstreifen mit der fast unleserlichen Schrift trug der Philosoph sein restliches Leben lang bei sich, eingenäht in seinen Rock. Nur durch Zufall wurde er nach seinem Tode gefunden.⁹⁷

In den *Unschuldigen* ist das *Mémorial*-Zitat nicht der einzige Hinweis auf den Franzosen. „Warum bin ich nicht zuhause geblieben“, fragt sich Ich-der-Dramatische (DUU 9). Alles Unglück der Menschen rühre daher, „daß sie unfähig sind, in Ruhe allein in ihrem Zimmer bleiben zu können“,⁹⁸ meinte Pascal und brachte damit ein Lebensthema Handkes auf den Punkt, nämlich die schwierige Balance zwischen dem zum Schreiben nötigen Alleinsein und dem Bedürfnis nach Zuwendung. Entsprechend oft legt Handke automaten Figuren Variationen dieses Satzes in den Mund. „Du hättest allein bleiben

⁹⁵ Vgl. Wagner, Karl: Handkes spanische Ansichten: „In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus“. In: Knöfler, Markus / Plener, Peter / Zalán, Péter (Hg.): *Die Lebenden und die Toten. Beiträge zur österreichischen Gegenwartsliteratur* (= Budapest Beiträge zur Germanistik 35). Budapest: Germanistisches Institut der Eötvös-Loránd-Universität 2000, S. 147-157.

⁹⁶ Handke, Peter: *Am Felsfenster morgens* (und andere Ortszeiten 1982-1987). Salzburg / Wien: Residenz 1998, S. 271.

⁹⁷ Vgl. Zaiser, Rainer: *Die Epiphanie in der französischen Literatur. Zur Entmystifizierung eines religiösen Erlebnismusters*. Tübingen: Narr 1995, S. 98f.

⁹⁸ Pascal, Blaise: *Über die Religion und über einige andere Gegenstände (Pensées)*. Übersetzt von Ewald Wasmuth. Heidelberg: Schneider 7. Aufl. 1972, S. 77 (Nr. 139).

sollen, in deinem Zimmer“, sagt die Frau in der *Abwesenheit*⁹⁹ (1987). Auf den Anfangsseiten des *Untertagblues* fragt sich der Wilde Mann: „Warum bloß bin ich nicht zuhause geblieben [...]. Andererseits: Allein im Zimmer – noch eins schlimmer.“¹⁰⁰

Zumindest seit 1980 liest Handke die *Pensées*. Als er nach Frankreich übersiedelt, liegt sein neuer Wohnort in der Nähe von Port Royal des Champs. Pascal pflegte enge Kontakte zu den Jansenisten im Umkreis des dortigen Nonnenklosters. Die geringe Entfernung von Chaville – zu Fuß nur 17 Kilometer – hat ihren literarischen Niederschlag gefunden, wenn Keuschnig in der *Niemandsbucht* seinen Freund Kobal „auf dem Pfad Jean Racines und Pascals“ führt.¹⁰¹ Auch im *Untertagblues* kommt „Port Royal in den Feldern“ als Wanderziel und dazu als möglicher Metro-Stationsname vor.¹⁰² Der Titelheld des *Don Juan*-Buchs flieht dorthin und trifft auf den Erzähler, der gerade eine Schrift Pascals liest.¹⁰³

„Die Schiene, sie wird das Schweigen der unendlichen Räume zurückdrängen, fürs erste jedenfalls“, sagt der Häuptling der *Unschuldigen* (DUU 129). „Das ewige Schweigen dieser unendlichen Räume macht mich schaudern“, schrieb Pascal.¹⁰⁴ Seinen Schrecken bannen konnte nur der Glaube an einen liebenden Schöpfer. Bei Handke hingegen ist die Stille der Natur nicht bedrohlich, sondern sogar „nährhaft“ (DUU 41). Auch für den Ich-Erzähler der *Obstdiebin* ist „das Schweigen der unendlichen Räume“¹⁰⁵ Vorbedingung eines pantheistisch anmutenden Geborgenheitsgefühls. Sein mystisches Erleben kommt ohne persönlichen Gott aus.

Die Vorwürfe gewisser Kritiker gehen ins Leere. Handke läuft nicht Gefahr, sich in einem abgehobenen Mystizismus zu verlieren. Das neue Stück demonstriert gerade die schiere Unmöglichkeit, mystische Erfahrungen mitzuteilen. Der Protagonist bleibt dabei isoliert und unverstanden. Als er das spanische Original von Juan de la Cruz nicht ganz richtig zitiert, bessert der Anführer der *Unschuldigen* kleinste Fehler pedantisch (und nicht immer korrekt) aus, statt auf den Inhalt der Sätze zu hören. Die Hinzukommenden wechseln dann gleich das Thema. So verweist gerade ihr Gerede auf das Unsagbare und damit auf Bereiche, die Handke in seinen sprachkritischen Reflexionen immer wieder umkreist hat: „Das mystische Erlebnis ist immer verbunden mit Sprachlosigkeit.“¹⁰⁶

In einen ans Mystische streifenden Erfahrungsbereich jenseits der Sprache führt bei

99 Handke, Peter: *Die Abwesenheit*. Ein Märchen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 171.

100 U 10f.

101 MJN 152.

102 U 14 u. 57.

103 DJ 9.

104 Pascal: *Über die Religion und über einige andere Gegenstände* 1972, S. 115 (Nr. 206).

105 DO 37.

106 Franke, Konrad: Wir müssen fürchterlich stottern. Gespräch mit Peter Handke. In: *Süddeutsche Zeitung*, 23. 6. 1988.

Handke auch die Liebe zwischen Mann und Frau. Gegen Ende des Stücks ruft Ich-der-Dramatische der Unbekannten nach, bis er „in ein inbrünstiges Stammeln“ und „Verballhornen“ gerät (DUU 169). Die Artikulation des Hingerissenen regrediert in die Nähe des Frühkindlichen und des Idiotenhaften.

10. Traum

„Die Träume sind ja verschwunden aus der Literatur, dabei sind sie ihr Ursprung. Bei den meisten Schriftstellern sehe ich keinen Traum mehr. Ich komme aus dem Traum“, erklärt Handke.¹⁰⁷ In einem Traumnotat könnte sogar der Keim des Landstraßen-Schauspiels liegen: „Eine Landschaft fällt mir ein, in der aus Ich Wir wird. Schöne Historie. Servus, Schatz!“¹⁰⁸ Der Traum ist aber mehr als Inspirationsquelle. „Das Traumspiel muß immer dabeisein“, ¹⁰⁹ sagt der Autor über seine Theaterstücke.

Wie ein Präludium zu den *Unschuldigen* klingen die Schlusszeilen aus den *Spuren der Verirrten*. Dort heißt es über die Träume, dass sie „weckten“ und „entdeckten“, „klarten“ und „offenbarten“, „kündeten“ und „begründeten“.¹¹⁰ Das neue Stück ist von Anfang bis Ende ein Traumspiel, wie schon das Motto aus Shakespeares *Sturm* andeutet: „Go sleep and hear us“ (DUU 5). Am Anfang monologisiert das Erzähler-Ich: „Kommen lassen. Anfliegen lassen. Träumen lassen. Hellträumen. Umfassend träumen. Verbindlich! Freiträumen.“ (DUU 7) Die Häuptlingsfrau hingegen sagt zu ihm: „Träum dich aus dem Weg. Wir brauchen keine Träumer [...]“ (DUU 18) Ihr Mann erklärt, seine „Revolutionsträume, Paradiesträume“ (DUU 133) aufgegeben zu haben. Einmal pflichtet ihm das Ich sogar bei: „Schluß mit dem Traum!“ (DUU 137) Am Schluss scheint das ganze Geschehen ein „Wachtraum“ gewesen zu sein, in dem „der Träumer nicht nur das erste, sondern auch das letzte Wort hat“ (DUU 177).

Der Traum ist freilich nicht nur das Reich der Phantasie und der Utopie jenseits der Zweckrationalität, sondern bringt auch die gewalttätige Seite des Ich zum Vorschein, er konfrontiert mit Scham und Schuld. *Die Unschuldigen* stehen damit in der Tradition von Calderóns *Das Leben ein Traum*, Grillparzers *Der Traum ein Leben* – dieser Titel wird im Landstraßenstück sogar zitiert (DUU 65) – und Hofmannsthals Trauerspiel *Der Turm*. Alle diese Dramen loten aus, wozu der (wirkliche oder vermeintliche) Träumer fähig ist. Seelische Abgründe tun sich auf, Böses zeigt sich auf erschreckende Weise.

¹⁰⁷ Greiner, Ulrich: Ich komme aus dem Traum. Ein ZEIT-Gespräch mit Peter Handke über die Lust des Schreibens, den jugoslawischen Krieg und das Gehen in den Wäldern. In: Die Zeit, 1. 2. 2006.

¹⁰⁸ Handke, Peter: Ein Jahr aus der Nacht gesprochen. Salzburg / Wien: Jung und Jung 2010, S. 180.

¹⁰⁹ Handke / Oberender 2014, S. 124.

¹¹⁰ Handke, Peter: Spuren der Verirrten. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 88.

Das gelegentlich Urlaute ausstoßende und Zähne fletschende „dramatische Ich“ Handkes (DUU vgl. 21, 33) erinnert an Caliban (DUU 94) aus Shakespeares *Sturm*, hat aber auch einiges gemein mit dem anfangs fast sprachlosen Turmbewohner Sigismund, den Hofmannsthal bekanntlich nach dem Vorbild Kaspar Hausers gestaltet hat.

Die „konzentrierte Geometrie“ von Peter Handkes *Versuchen*¹

Cézanne hat ja anfangs Schreckensbilder, wie die Versuchung des heiligen Antonius, gemalt. Aber mit der Zeit wurde sein einziges Problem die Verwirklichung (réalisation) des reinen, schuldlosen Irdischen: des Apfels, des Felsens, des reinen menschlichen Gesichts. Das Wirkliche war dann die erreichte Form; die nicht das Vergehen in den Wechselfällen der Geschichte beklagt, sondern ein Sein im Frieden weitergibt. – Es geht in der Kunst um nichts anderes. Doch was dem Leben erst sein Gefühl gibt, wird beim Weitergeben dann das Problem.²

– sagt Peter Handke 1980 in *Die Lehre der Sainte-Victoire*, deren episodische Erzählungen mit poetologischen Ansätzen gekoppelt sind. Das Buch beginnt mit dem Eingeständnis seiner Unsicherheit bei der Farbwahrnehmung in der Kindheit, was als ein Grund für sein späteres intensives Interesse für Farben und Formen angegeben wird. Dem „Bedürfnis nach einem Lehrmeister“ folgen seine Beschäftigungen mit der Malerei, bei denen die Cézanne-Studien besondere Aufmerksamkeit verdienen.³ Indem Handke in diesem Buch andauernd eine ‚Wirklichkeit‘ erstrebt, die mit der ‚Vollkommenheit‘ identisch sei, tritt er seinen Lehrmeistern in die Fußstapfen.⁴ Unter den herbeizitierten Vorbildern befinden sich philosophische Klassiker wie Platon und Spinoza, österreichische Repräsentanten des poetischen Realismus wie Stifter und Grillparzer, in der Mehrheit aber Maler des ausgehenden 19. Jahrhunderts. An erster Stelle der experimentierende Postimpressionist Cézanne, von dem die berühmte Darstellung des titelgebenden Bergs herkommt, an zweiter Stelle der Fröhlichnaturalist Gustave Courbet, und wiederholt taucht auch der Name des Spätrealisten Edward Hopper aus dem 20. Jahrhundert auf. Lauter Künstler und Werke, die ein enges Verhältnis zur konkreten, handgreiflichen Realität hatten. Dies könnte nahe legen, es ginge für Handke um eine ‚Poetik des Alltäglichen‘.⁵ Sein Zugang zur Realität ist tatsächlich gegenstandsbezogen, zur gleichen Zeit entbehren auch diese Texte nie der Selbstreflexion. Immer wenn Handke die Präzision der Darstellung anstrebt, wird auch der Schreibvorgang in den Mittelpunkt gerückt.⁶ Seine Werke sind trotz der ins Auge stechenden thematischen Verschieden-

¹ Handke, Peter: Versuch über den Stillen Ort. Berlin: Suhrkamp 2012, S. 83. Im Folgenden wird der Text mit der Sigle VSO und der entsprechenden Seitenzahl im laufenden Text zitiert.

² Handke, Peter: *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 21.

³ Ebd., S. 33.

⁴ Ebd., S. 35.

⁵ Vgl. Barth, Markus: *Lebenskunst im Alltag. Analyse der Werke von Peter Handke*, Thomas Bernhard und Brigitte Kronauer. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag 1998.

⁶ Vgl. *Jie You: Peter Handkes Versuche. Eine Poetik des Alltäglichen*. Berlin: Lit Verlag 2016.

heiten als poetologische Texte zu lesen, in denen die Möglichkeit und Notwendigkeit der poetischen ‚réalisation‘ erneut hinterfragt wird, wodurch er als ein Nachfolger von Rilke gilt:

Ist es möglich, denkt es [in *Malte*], daß man noch nichts Wirkliches und Wichtiges gesehen, erkannt und gesagt hat? Ist es möglich, daß man Jahrtausende Zeit gehabt hat, zu schauen, nachzudenken und aufzuzeichnen, und daß man die Jahrtausende hat vergehen lassen wie eine Schulpause, in der man sein Butterbrot ißt und einen Apfel?⁷

Indem Peter Handke ein selbständiges Buch über „etwas [so] Nebensächliches oder Beiläufiges“ verfasst wie es nur ein Musikautomat sein kann,⁸ stellt er im Wesentlichen erneut die obigen Fragen und vertritt die für Rilke typische ästhetische Position: Die Kunst habe ein besonderes Erkenntnispotential, und der Künstler verfüge über eine besondere Subjektivität, welche dies unter Beweis zu stellen zuständig sei. Daher halten beide, sowohl Rilke als auch Handke, für unverzichtbar, durch das Schreiben das eigene Herangehen an das Dasein, welches nach ihnen ihre eigentliche Berufung sei, zu dokumentieren.

Gleichzeitig erscheint Handke in den *Versuchen* auch insofern als Fortsetzer der Musilschen Schreibweise, als sich die Einzelstücke dieser Serie dem jeweiligen Gegenstand systematisch, von verschiedenen Seiten her annähern. Dabei dominiert doch sein eigener gegenwartskritischer Blick, sodass es nach der sorgfältigen Prüfung der möglichen Zusammenhänge oft zu einer verblüffenden Schlussfolgerung kommt. Wie Musil durch seine essayistischen Texte an den herrschenden Ideologien der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Kritik übte, so rütteln Handkes *Versuche* an den Mainstream-Konzepten der Jahrtausendwende. Nicht durch die Formulierung kritischer Urteile oder Theorien, die eventuell noch diskutabel wären, sondern durch ihren unwiderlegbaren literarischen Charakter; sie stellen als literarische Essays Gegenentwürfe dar. Dies vor Augen haltend, werden im Folgenden seine zwischen 1989 und 2013 veröffentlichten fünf *Versuche* – *Versuch über die Müdigkeit* (1989), *Versuch über die Jukebox* (1990), *Versuch über den geglückten Tag* (1991), *Versuch über den Stillen Ort* (2012) und das letzte Stück der Reihe, der *Versuch über den Pilznarren* (2013) – auf ihren essayistischen Charakter hin untersucht und als Ausführungen ästhetischer Gegenkonzepte besprochen.

7 Rilke, Rainer Maria: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Frankfurt am Main: S. Fischer 2009, S. 22.

8 Handke, Peter: Versuch über die Jukebox. In: Ders.: Drei Versuche. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 61. Im Folgenden wird der Text mit der Sigle VJ und der entsprechenden Seitenzahl im laufenden Text zitiert.

1. „[...] der Rhythmus des Erzählens“⁹

Aus der konsequenten Bestimmung der einzelnen Bände als ‚Versuche‘ ergibt sich ihre Zusammengehörigkeit: Diese kommt nicht vom Inhalt her, sondern hängt mit der Art und Weise der Behandlung zusammen. Als Gattungsbezeichnung eröffnet die Kategorie ‚Versuch‘ mehrere Möglichkeiten: Er kann als Hinweis auf das Tastende, Experimentierende, Sich-Erst-In-der-Zukunft-Vollendende hingenommen werden und gleichzeitig die eingebürgerte, aber nicht weniger problematische Textsorte des literarischen Essays andeuten.¹⁰ Im Grunde genommen, schließen sich Experiment und Essay, Fragmentarisches und Essayistisches nicht aus; üblicherweise wird der Essay zwischen Wissenschaft und Literatur, bzw. Philosophie und Literatur verortet, indem er ein Thema an der Schnittstelle verschiedener Diskursarten beleuchtet. Die eingehende Darstellung der Gattungsproblematik würde den Rahmen dieses Beitrags sprengen, man kann aber bei dem Punkt anknüpfen, dass der Essay als literarische Textsorte seit der Moderne an gewissen Strukturmerkmalen festhält. Seine wichtigsten strukturbezogenen Kennzeichen sind die inhaltliche Kontrastierung und die Zuspitzung der Argumentation, wobei die Gegensätze unauflöslich bleiben. Ihre Versöhnung wäre erst im Hinblick auf eine utopische Einheits- oder Ganzheitsidee möglich, so gibt es in einem literarischen Essay keine richtige, d.h. logische Abschließung des Gedankenganges.¹¹

In Handkes *Versuchen* sind zunächst die gedanklichen Abschweifungen auffallend. Die Texte bestehen aus lose aneinandergefügten Bruchstücken, die einmal eine Geschichte, öfters Naturbeschreibung oder Gegenstandsdarstellung, und in mehreren Fällen Selbstkommentare des Erzählers beinhalten, wobei letztere auf das Problem der Erzählbarkeit rekurren. Eine erste strukturelle Gemeinsamkeit ist die Verzögerung des Erzählens: Der Leser ist erneut genötigt, mit dem Erzähler zusammen einen Neuanfang zu riskieren, weil die Geschichte erst nach mehrmaligem Retardieren, Schritt für Schritt in Schwung kommt. Dann wird das Erzähltempo gesteigert, wodurch es mitunter zu einem epiphanischen Höhepunkt kommt. Von diesem steigt das Erzähltempo wieder leicht hinab und die Narration hört gleichmäßig langsam auf.

⁹ Vj 98.

¹⁰ Vgl. Ribbat, Ernst: Peter Handkes ‚Versuche‘: Schreiben von Zeit und Geschichte. In: Arlt, Herbert / Diersch, Manfred (Hg.): Sein und Schein – Traum und Wirklichkeit. Zur Poetik österreichischer Schriftsteller/innen im 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main: Peter Lang 1994, S. 167-179; Braun, Stefan: „Konstellative Bildästhetik in Peter Handkes *Versuchen*“. In: Köhnen, Ralph (Hg.): Denkbilder. Wandlungen literarischen und ästhetischen Sprechens in der Moderne. Frankfurt am Main: Peter Lang 1996, S. 279-295.

¹¹ Vgl. Bognár, Zsuzsa: „Als Mischprodukt verrufen“. Der literarische Essay der Moderne. Wien: Praesens Verlag 2017 (= Österreich-Studien Szeged, Bd. 13), Kapitel: Grundlegung für eine Ästhetik des Essays der Moderne, S. 13-33.

Der im *Versuch über die Jukebox* eingesetzte Untertitel „Eine Erzählung“ oder im *Pilznarr* die Bezeichnung „Geschichte“ soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass die narrative Stringenz aufgegeben ist; es gibt in der Serie der *Versuche* keine einheitliche Erzählform und kein lineares Erzählen, und auch der thematische Faden wird nicht folgerichtig durchgezogen.

Diese ungebundene, auf den ersten Blick als willkürlich erscheinende Schreibweise resultiert aus dem Zweifel am traditionellen narrativen Inventar. Wie es schon in Rilkes *Malte* hieß, „daß man erzählte, wirklich erzählte, das muß vor meiner Zeit gewesen sein“, ¹² so meint der Narrator des *Versuchs über die Jukebox*, „ein Vorgehen im Schreiben sei nicht bloß dem speziellen Objekt gemäß, sondern auch der Zeit“. (VJ 97) Bei Handke zieht diese Einsicht nicht nur die Verabschiedung eines „vielwiserische[n] wie ahnungslose[n] Totalitätsanspruch[s]“ nach sich (VJ 98), sondern auch die Fragwürdigkeit der gewohnten Erzählformen.

Die Erzählbarkeit wird bereits im *Versuch über die Müdigkeit* thematisiert, allerdings nicht unter narrativem Aspekt, sondern mit existentialphilosophischen Bezügen. Zwar beginnt dieser Text mit Erinnerungen an die Kindheit und Universitätsjahre, das autobiographische Erzählen wird immer mehr gegen teilnahmsloses Bilder-Erzählen ausgetauscht: „Es soll mir genügen, den Bildern nachzugehen, die ich habe von meinem Problem, mich dann jeweils, wörtlich, ins Bild zu setzen mit der Sprache, samt seinen Schwingungen und Windungen, zu umzirkeln, möglichst herzlos“ – wird die erzählerische Position festgesetzt.¹³ Das erzählende Ich hat die Absicht, nur als Medium, mit Hilfe der Sprache für den Text die Verantwortung zu tragen. Mit eigenen Worten formuliert: es will nur als ‚Sprach-Ich‘ präsent sein (VM 56), was soviel bedeutet, dass seine subjektiven und individuellen Begebenheiten (Sehweisen und Meinungen) auszuschalten sind, als narrative Instanz kann jedoch das erzählende Ich – vorläufig – nicht eliminiert werden. Indem Handke „vier Verhaltensweisen (...) [seines] Sprach-Ichs zur Welt“ auflistet (ebd.), wird im letzten Schritt eine phänomenologische Reduktion vorgenommen: der Erzählakt als Intention eines Erzählers wird zugunsten der Transparenz einer „sich selbst erzählende[n] Welt“ (VM 57) aufgegeben, wofür als geeignete Gattung das Epos angenommen wird.¹⁴ Durch „das epische Atmen“ (VM 66) lässt sich die Erzählinstanz an einer Stelle beinahe beseitigen: Als „Einfügung“ bezeichnet, vom Vorherigen und voneinander nur durch einen Gedankenstrich getrennt, strömen unerwartet drei Seiten lang bildhafte Kinder- und Tierszenen in den Text hinein (VM 62-65). Die

12 Rilke, S. 109.

13 Handke, Peter: *Versuch über die Müdigkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 23. Im Folgenden wird der Text mit der Sigle VM und der entsprechenden Seitenzahl im laufenden Text zitiert.

14 Zur Bezugnahme auf das Epos in diesem Text vgl. Szabó, Erzsébet: *Versuch über die Müdigkeit*. In: *Acta Germanica* 4 (1993), S. 241-252, hier: S. 249-251.

Sätze enthalten keine finiten Verben, die Geschehnisse werden mit Hilfe von Partizipialkonstruktionen veranschaulicht:

[...] an der Steinmauer bei den Olivenfeldern, mit Ölzweigen und Schilfstöcken, unter Geschrei vor- und zurückschießend, die Steine auseinanderschiebend, und mit den Füßen stoßend, darunter, jetzt offen in der Sonne, die zusammengerollte, dicke und lange Schlange, erst einmal außer einem Kopfrucken und dem Züngeln sich kaum bewegend – noch schwer vom Winterschlaf? (VM 64)

Auf die Erzählinstanz weist in der „Einfügung“ nur ein wie zufällig dortgebliebenes Possessivpronomen in der Ortsangabe „auf meinem Heimweg hin“ (ebd.), sonst resultieren aus den grammatikalischen Eigenheiten Zeitlosigkeit und Unpersönlichkeit, unverzichtbare Merkmale der epischen Totalität. Wie Lukács schreibt: „Das Subjekt der Epik ist immer der empirische Mensch des Lebens, aber seine schaffende, das Leben meisternde Anmaßung verwandelt sich in der großen Epik in Demut, in Schauen, in stummes Erstaunen vor dem hell herleuchtenden Sinn [...]“.¹⁵

Der Erzähler ist sich dessen bewusst, dass im Rahmen dieses ‚Versuchs‘ nur ‚Bruchstücke‘ geboten werden können (VM 67), daher bleibt sein Unterfangen – dem *Versuch über den geglückten Tag* gleich – ‚Utopie‘ (VM 57). Trotzdem bleibt der ‚Versuch‘, eine *Erzählung* zu verfassen, eine ständige Herausforderung.

Im *Jukebox*-Buch ist er auf der Suche nach einer „Grundform, die dem Ganzen eine Art Zusammenhalt geben könnte“ (VJ 97). Nach manchen Abschweifungen über die möglichen Schreibformen meint er plötzlich den „Rhythmus“ (VJ 98) richtigen Erzählens zu spüren, was als „über die Maßen herrlich“, anfänglich sogar als „göttlich“ bezeichnet wird (VJ 99f.). Der erzählerische Schwung lässt jedoch in diesem *Versuch* nach anderthalb Seiten nach, und die Begeisterung darüber entpuppt sich als „ein Trug“ (VJ 100), noch mehr: als persönliche Schwäche. Mit Nietzscheschem Sprachduktus wird damit die Rückkehr zum traditionellen Erzählen nachträglich als „ein Ausdruck seiner Angst vor all dem Vereinzelten, Unzusammenhängenden? eine Ausflucht? Eine Ausgeburt der Feigheit?“ (VJ 100) in Frage gestellt.

Erzählen ist demnach für Handke ein ausgeglichener, zielgerichteter Vorgang auf fiktionaler Grundlage, Sich-Hinein-Vergessen in die Automatismen der Phantasie, ein seltener Ausnahmezustand, was in dem konkreten Fall des *Jukebox*-Projektes durch die unvorhersehbaren Eingriffe der Realität unterbrochen wird.

Die Gattung *Erzählung* wird aber nicht aufgegeben. Zwar kann sie den Charakter des ganzen Buches nicht bestimmen, in der zweiten Hälfte tauchen mehrere abgeschlossene Geschichten auf – wie z.B. die Alaska-Episode mit der Indianerin –, welche nicht

¹⁵ Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. In: Bognár, Zsuzsa / Jung, Werner / Opitz, Antonia (Hg.): Lukács Werke Bd. 1 (1902-1918), Teilbd. 2 (1914-1918). Bielefeld: Aisthesis Verlag 2018, S. 527-608, hier: S. 541.

zulassen, das Vorbild der *Erzählung* in der Gegenwart endgültig zu verabschieden. Es kann also nicht bestritten werden, dass Handke viel daran liegt, sie zurückzugewinnen; dies legt der Untertitel *Eine Geschichte zum letzten Stück Versuch über den Pilznarren* nahe, und der Umstand selbst, dass nach diesem *Versuch* kein einziger mehr entstanden ist.

Über eine solche gegenständliche Realität wie einen Musikautomaten verfügt ‚der geglückte Tag‘ nicht; Handkes Anliegen besteht im nächsten *Versuch* gerade darin, seine Realisierungsmöglichkeiten zu ermessen. Dies ist umso schwieriger, als dazu keine fertigen Techniken zur Verfügung stehen, sondern nur die Idee selbst. Als Inspirationsquelle dienen im *Versuch über den geglückten Tag* kulturhistorische Narrative, Autoritäten (Hogarth, Paulus, Van Morrison) und „Urtexte“ (Briefe von Paulus, Morrisons Lied), die ein breites intermediales und intertextuelles Netzwerk bilden und damit die Eckpunkte der Untersuchung (des Versuchs) abstecken, insofern durch sie Kunst und Religion (Mystik) als Zuständigkeitsbereiche in den Glücksdiskurs einbezogen werden.¹⁶ Das Glückskonzept wird zur gleichen Zeit als selbstaufgelegtes literarisches Problem aufgefasst: Weil die Idee allein „[...] sich gegen [...] seine Sehnsucht des Erzählens [sträubt]“, kommt dem Narrator der ‚Versuch über den geglückten Tag‘ einem unlösbaren Dilemma gleich. (VT 23) Wie im *Jukebox*-Buch ist Erzählen auch jetzt erst möglich, wenn Bilder als Erinnerungsstücke, z.B. an die Kindheit, hierhergebracht werden können; eine Idee ist aber nach Handkes Bezeichnung allein „Licht“, „welche[s] ausschließlich voraus in die Zukunft [leuchtet]“. (VT 23) Die Diskontinuität dieses Versuchs ergibt sich also aus der narratologischen Unmöglichkeit, beide zu vereinigen, eine Idee erzählbar zu machen. Da die konkreten Handlungen zur Verwirklichung eines geglückten Tages scheitern, bleibt dem Protagonisten-Narrator nichts anderes übrig als „ein Immer-wieder-Neuansetzen des Versuchs“ (VT 54) und die Dokumentierung des Schreibvorgangs, in der Hoffnung, dass sich die Idee „von einer Lebens- in eine Schreibidee“ verwandeln lässt. (VT 63)

Nach dem *Versuch über den geglückten Tag* gibt es eine lange Pause von 20 Jahren; erst 2012 setzt Handke sein Experiment mit den *Versuchen* wieder fort. Der *Versuch über den Stillen Ort* ist dem *Jukebox*-Buch in vieler Hinsicht ähnlich, bei der Narration lassen sich jedoch neue Tendenzen bemerken. Zwar bestehen beide aus zusammenhanglos aneinandergefügten Geschichten, als Novum erscheint hier der Hang zum ausgeglichenen, chronologischen Erzählen. Der *Versuch über den Stillen Ort* beginnt in den 50er Jahren mit Handkes Einzug ins Internat, als er zum ersten Mal das Bedürfnis nach einem Rückzugsort spürte, und setzt sich bis in die 80er Jahre fort. In verschiedenen zeitlichen

16 Handke, Peter: *Versuch über den geglückten Tag*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 90. Im Folgenden wird der Text mit der Sigle VT und der entsprechenden Seitenzahl im laufenden Text zitiert.

Abständen werden Szenen erinnert, in denen das Betreten eines Stillen Ortes für den Erzähler, der diesmal fast konsequent in Ich-Form redet, ein bedeutsames Erlebnis darstellte. Zwar fehlt es auch hier an kulturgeschichtlichen und ethnologischen Exkursen nicht, den Großteil des Buches machen aber längere, abgerundete autobiographische Erinnerungen aus: z.B. die Erzählung einer Nacht in der Bahnhofstoilette und der Begegnungen in der Universitätstoilette aus den Jugendjahren, oder die Heraufbeschwörung der befreienden Atmosphäre der japanischen Tempelhoftoilette 20 Jahre später.

Wenn Handke am Ende des Buches zur Bezeichnung des hinter sich gelassenen Schreibprozesses mehrmals das Wort ‚Aufschreiben‘ benutzt, kann dieses an den zu Beginn öfters verwendeten Terminus ‚Nacherzählung‘ zurückgekoppelt werden. Das Buch fängt mit der Beschwörung einer Episode aus einem Cronin-Roman an und unmittelbar danach zieht der Narrator eine Parallele zwischen der Wiedergabe dieser Szene und seinem Vorhaben, die eigenen Storys mit dem Stillen Ort zu erzählen: „Diese Geschichte möchte ich versuchen, jetzt, nicht eigens ausgeführt, nachzuziehen, parallel und kontrapunktiert mit ansatzweise Geschichten und Bildern, welche der und jener hat mir zukommen lassen.“ (VSO 10)

Der Rhythmus richtigen Erzählens wird im *Versuch über den Stillen Ort* ansatzweise, völlig aber erst im *Versuch über den Pilznarren* zurückgewonnen. Diesmal geht es tatsächlich um eine abgerundete Geschichte mit einem Anfang und einem Ende; sie handelt von der Lebensgeschichte des im Titel als Pilznarr bezeichneten Freundes des auktorialen Erzählers. In linearer zeitlicher Abfolge werden die wichtigsten Stationen seines Lebens – Kindheit, Studien, berufliche Karriere, Gründung einer Familie und schließlich geistige Verdunkelung – erzählt.

Durch die Geschichte von dem schizophrenen Protagonisten und die sprachspielerische Erzählweise lässt sich der Text in die Tradition des romantischen Kunstmärchens einordnen, wofür das folgende Zitat als Beispiel dienen kann:

[...] das unaufhörliche, nicht von dem Schlafenden ablassende Gelb hatte er nicht »vor« Augen – er sprang diese immerzu an, stahl sich in sie hinein, irrlichterte so wie unter seinen pausenlos zum Einsammeln gezwungenen Händen gleichzeitig in seinem Innersten, bis das vor lauter gelbem Gekrängel, Gekräusel und Gezüngel buchstäblich weder ein noch aus wußte: Jetzt und jetzt würde er erstickt werden von dem Gelb mal gelb; jetzt und jetzt würde dieses potenzierte Gelb, gelb hoch drei, hoch vier, hoch fünf und so fort, ihm das Herz in der Brust zum Zerplatzen bringen – oder von all dem Giftgelb Angriff würde das Herzblut vertrocknen-vergilben.¹⁷

Das Märchen ist eines der ältesten Menschheitsnarrative, somit auch eine der grundlegendsten Erzählformen. Auf den märchenhaften Charakter seines Textes pocht mehrmals

¹⁷ Handke, Peter: *Versuch über den Pilznarren*. Berlin: Suhrkamp 2013, S. 39. Im Folgenden wird der Text mit der Sigle VP und der entsprechenden Seitenzahl im laufenden Text zitiert.

der Erzähler selbst, am stärksten beim Ausgang, wenn die Geschichte mit einer wunderbaren Heilung des Freundes und einem glücklichen Zusammentreffen aller Beteiligten endet. Dieses Happy End erscheint freilich bitter-ironisch: Verfolgt man die Narration, ist es auffallend, dass der Protagonist konsequent als ‚mein verschollener Freund‘ bezeichnet wird. Der glückliche Ausgang muss auch im Hinblick auf die laufenden Erzählkommentare in Frage gestellt werden. Das letzte Wort gehört nämlich, wie bei Handke immer, dem Erzähler, der schließlich selber auf die Naivität des Märchens verzichtet und dessen Wahrheit für unglaublich hält: „Aber ist das am Ende nicht zu viel des Märchens? Mag sein: Im Märchen wurde er geheilt. In der Wirklichkeit aber...“ (VP 216) Damit wird die Textsorte *Märchen* für uneinlösbar erklärt und die Erzählung als zielgerichteter Vorgang nachträglich destabilisiert – schließlich und endlich doch zu einem ‚Versuch‘ gemacht.

2. „[...] ein System von Formen, und zwar von geometrischen [...]“¹⁸

Je mehr sich die *Versuche* von einer musterhaften Erzählung abkehren, desto dringender ist die Suche nach einer geeigneten Form, die angesichts der Insuffizienz traditionellen Erzählens eine Alternative darstellt. Bei genauer Untersuchung der Erzählstruktur lassen sich in den *Versuchen* Textmodelle und rhetorische Mittel erkennen, welche für eine ästhetische Konfiguration zuständig sind und die einzelnen Stücke als literarische Essays ausweisen bzw. zu einem Zyklus zusammenfügen.

Versuch über die Jukebox stellt gleich im Anfangssatz die Verwirklichung des „langgeplanten“ Vorhabens, eines Buches über den zum kulturhistorischen Requisit gewordenen Musikautomaten in Aussicht. (VJ 61) Gleich danach beginnt ein Er-Erzähler von seinen Reiseerfahrungen in den verschiedenen Städten und Dörfern Spaniens zu berichten, die teils den Erforschungen von Jukeboxen, teils der Suche nach einem geeigneten Ort gelten, in dem das selbstauferlegte Projekt am besten ausgeführt werden könnte. Der Leser kann mittlerweile tatsächlich Etliches von der Geschichte, Herstellung und dem Aussehen der Musikautomaten erfahren, genauso viel Platz nehmen jedoch die Schwierigkeiten und Hindernisse des Erzählens ein wie der Gegenstand des *Versuchs* selbst.

Am Anfang des Buches erscheint, wie oben festgestellt, eine narrative Beliebigkeit akzeptabel, wobei nicht einmal diese mit dem Verzicht auf jegliche Form einhergeht. Dem Narrator schwebt zunächst „das Frage-Antwort-Spiel“ vor,

zwischendurch, allerdings bruchstückhaft, eingreifend und sich wieder zurückziehend, im Verein mit ähnlich fragmentarischen Filmszenen, deren Mittelpunkt eine jeweils andere Jukebox, und von dieser ausgehend jeweils ein vielfältiges Geschehen oder Stilleben, in immer weiteren Kreisen um sie herum [...]. (VJ 97)

Kurz danach heißt der adäquate Umgang mit dem Thema: „den Abstand wahren; umkreisen; umreißen; umspielen – deiner Sache von den Rändern her den Begleitschutz geben“. (VJ 98) Vergleicht man beide Darstellungen der geplanten Herangehensweise, lässt sich die Textdynamik in der Vorstellung des Narrators als eine Kreis-, oder eher Spiralbewegung erkennen. Als Zentrum des Kreises gilt der jeweilige Gegenstand, hier die Jukebox; die narrative Instanz befindet sich zu Beginn des Textes an der Peripherie desselben. Im Laufe der Erzählung kann man verfolgen, wie sie dem Gegenstand immer näher kommt: der unpersönliche, objektiv-kulturhistorische Zugang wird stufenweise aufgegeben und die Beschäftigung mit Jukeboxen zur eigenen Sache gemacht.

Bereits dem *Versuch über die Müdigkeit* liegt die klassische Textsorte *Dialog* mit einer ungleichen Rollenverteilung zugrunde: Einer erzählt über seine lebenslange Erfahrung mit der Müdigkeit, und ein anderer kommentiert bzw. lenkt den Redefluss durch eingeschobene kurze Fragen. Diese ermöglichen, den Gedankengang zu vertiefen, insofern Müdigkeit nicht als „Thema“, sondern als „Problem“ mit weltanschaulicher Konsequenz behandelt werden soll (VM 22). Eine „Epopöia der Müdigkeit“ zu schaffen (VM 66), ist dabei als utopischer Endzweck anzusehen; für die Charakterisierung seiner Verfahrensweise verwendet der Ich-Erzähler selbst das oben schon erwähnte Wort „umzirkeln“ (VM 23). Eine Kreisstruktur wird also schon im ersten *Versuch* angestrebt, allerdings wird die zirkulierende Bewegung des Gedankenganges hier noch nicht reflektiert.

Versuch über die Müdigkeit beginnt mit konkreten Beispielen, bei denen Müdigkeit als physischer oder geistiger, oder psychischer Zustand im Allgemeinen negativ konnotiert ist, und etwa in der Mitte des Textes erfolgt ein Umkippen, um diesen *Versuch* auf die Produktivität der Müdigkeit hin in einem höchst positiven Sinne auslaufen zu lassen. Dies passiert in dem Moment, als Handke beginnt, Müdigkeit selbstreflexiv, als schaffenspsychologische Voraussetzung zu bestimmen, und sich an die eigene „Schlafensmüdigkeit“ als „wohliges Gefühl“ erinnert (VM 44). Diese produktive Müdigkeit könne nach ihm durch „noch größere Müdigkeiten“ gesteigert werden (VM 49), wobei das „letzte“ Stadium die Aufhebung aller Entzweigungen und Teilungen, und die Vereinigung der Dimensionen des Daseins ermögliche:

In der Stunde der letzten Müdigkeit gibt es keine philosophischen Fragen mehr. Diese Zeit ist zugleich der Raum, dieser Zeitraum ist zugleich die Geschichte. Was ist, *wird* zugleich. Das andere wird zugleich ich. (VM 68)

Die Darstellung der Problematik setzt also im Empirisch-Biographischen ein und führt über eine philosophische Fragestellung – wofür das Kantsche ‚Ding an sich‘ als Leitbegriff gewählt wird – zum Sakral-Religiösen, indem Gott auf die höchste Stufe der Müdigkeit gesetzt wird. Es gibt aber bereits in diesem *Versuch* nicht nur eine vertikale Bewegung, angenommen wird zunächst eine horizontale: In einer „fundamentalen Mü-

digkeit“ (VM 68) werden alle Lebewesen, Menschen und Tiere vereint, wobei unter ihnen immer wieder die Leidenden hervorgehoben sind. Die Spirale entsteht dadurch, dass diese schließlich auch in einer „kosmischen Müdigkeit“ (VM 78) vereint werden können.

Das Jukebox-Buch stellt ebenfalls ein vielschichtiges Gewebe über Handkes Jugendjahre und ihre enthusiastische Atmosphäre dar, deren ‚Anmut‘ jetzt offensichtlich vermisst wird (VJ 109), und thematisiert gleichzeitig das Schreiben. Die Erinnerungen an die ehemaligen Lokale, besten Schlager, die Rolling Stones und die Beatles erzielen nicht nur die Auferweckung einer Gegenzeit. Ein nostalgisches Sich-Vergessen wird nämlich durch die selbstreflexiven Ausführungen des Erzählers stetig verhindert: er bemüht sich gewissenhaft dem Thema Jukebox gerecht zu werden, parallel damit kommt es aber zum ständigen Reflektieren auf den Entstehungsprozess des Textes. „Er wollte nur, bevor es auch ihm selbst aus dem Blick geriet, festhalten und gelten lassen, was ein Ding einem bedeuten, und vor allem, was von einem bloßen Ding ausgehen kann.“ (VJ 121)

Die hohe Selbstreflexivität des Erzählens lässt gleichzeitig auch der Steigerung und der Erinnerung an ekstatische Augenblicke genügend Platz: „Aus der Jukebox [...] ließ er selbsbewußt tremolieren, heulen, brüllen, klirren und wummern, was ihn – nicht bloß erfreute, sondern auch mit Schauern der Wonne, Wärme und des Gemeinschaftsgefühls überzog.“ (VJ 105f.)

Das oben erwähnte Frage-Antwort-Spiel gehört zu den konstitutiven Strukturmerkmalen der frühen *Versuche*. Im *Versuch über die Jukebox* entsteht dabei kein echter Dialog im Sinne Platons, weil immer wieder Entscheidungsfragen gestellt werden, die nur mit ‚Nein‘ beantwortet werden können – somit sind die Fragen in Wirklichkeit Scheinfragen, deren Funktion ist, bestimmten Aussagen durch die Formel der Entgegensetzung besonderen Nachdruck zu verleihen, sie sind also vom rein rhetorischen Charakter, z.B.:

Waren die Musicboxen demnach etwas für Müßiggänger, für die Stadt- und die, heutzutage moderneren Weltteil-Flaneure? – Nein. Er jedenfalls suchte sie weniger auf, in den Zeiten des Nichtstuns als jenen der Arbeit [...] Was vor den Stunden des Schreibens das Gehen zur Stille, war danach, fast ebenso regelmäßig, das Gehen zu einer Jukebox. – Um sich abzulenken? – Nein. Er wollte, wenn er schon einmal etwas auf der Spur war, um nichts in der Welt mehr davon abgelenkt worden. (VJ 113f.)

Im *Versuch über den geglückten Tag* tauchen dagegen seitenlang Interessenfragen auf, welche thematische Frageblöcke bilden. Die Aufeinanderfolge der Einzelfragen ermöglicht, die Problematik zu präzisieren oder in ein neues Licht zu rücken, insgesamt den Anschein einer systematischen Untersuchung zu wahren. Durch die konsequente Verwendung der Du-Form könnte diesmal ein richtiger Dialog entstehen, wenn das Ich seine Antworten nicht verzögern würde. Durch die Fragereihen wird eher ein langes Selbstgespräch initiiert, währenddessen sich der Fragende zur Selbsterforschung zwingt

und gleichzeitig die Problematik des ‚geglückten Tags‘ auf eine überindividuelle Ebene hebt: „Wer hat schon einen glücklichen Tag erlebt? Sagen werden das zunächst von sich wahrscheinlich die meisten. Und es wird dann nötig sein weiterzufragen.“ (VT 9)

Für diesen *Versuch* scheint zunächst auch eine regelmäßige Linienform, die leicht geschwungene Linie auf dem Selbstporträt des Malers William Hogarth, ein symbolisches Analogon darzustellen. Als Auftakt ist also wieder ein Ding, ein Gegenstand da, der als hochkarätiges Kunstwerk gleichzeitig etwas Konkretes und Abstraktes repräsentiert. Die Wellen- oder Schlangenlinie auf der Palette des Malers ist von emblematischer Bedeutung, insofern sie nach der Theorie Hogarths als Symbol der Schönheit dient. Und wie sich auf dem Gemälde die Schlangenlinie verläuft, so bewegt sich die Geschichte über den glücklichen Tag in Windungen fort. Ihre Idee wird nämlich „[...] begleitet von dem Schwung [...] sich zusätzlich an einer Beschreibung, oder Aufzählung, oder Erzählung der Elemente und Probleme solch eines Tags zu versuchen“. (VT 8) Wie bei einem mit wissenschaftlicher Exaktheit vorbereiteten Experiment ist der erste Schritt die Begriffsbestimmung:

Meinst du ‚geglückt‘ oder bloß ‚schön‘? Sprichst du von einem glücklichen Tag oder einem – es ist wahr, ebenso seltenen ‚sorglosen‘? Ist für dich ein glücklicher Tag allein schon, der ohne Problem verlief? Siehst du einen Unterschied zwischen einem glücklichen Tag und dem glücklichen? (VT 9f.)

So geht es weiter, bis dann die anderthalb Seiten füllenden Fragen nach dem semantischen Potential des Attributs ‚geglückt‘ beim Vergleichen mit seinem Anwendungsbereich erschöpft werden: „Der glückliche Tag [...] ist mehr als eine ‚geglückte Bemerkung‘, mehr als ein ‚geglückter Schachzug‘ [...] als eine ‚geglückte Erstbesteigung im Winter‘, etwas anderes als eine ‚geglückte Flucht‘, eine ‚geglückte Operation‘, eine ‚geglückte Beziehung‘ (VT 11). Was dabei herauskommt – „Der glückliche Tag ist unvergleichlich. Er ist einzigartig.“ – kann sicherlich nicht als präzise Definition akzeptiert werden. (VT 11) Ebenso führen den Narrator seine kulturgeschichtlichen Annäherungen zu grundverschiedenen Ergebnissen, so erscheint als Zwischenlösung die Vorstellung von dem durchs Tätigsein glücklichen Tag. Der depersonalisierte Erzähler, der mal in Ich-, mal in Er-Form auftritt, mitunter aber auch als ein Du vorkommt, indem er mit sich selbst einen Dialog führt, setzt sich an die Arbeit, in der Mittagszeit muss er jedoch sein Scheitern einsehen. Die Realisierung der Vollkommenheit – *the line of beauty* – wird schließlich als illusorisch empfunden und aufgegeben, wobei zu dieser Einsicht parallel die Erkenntnis über die adäquate Schreibweise formuliert wird:

Entspricht es nicht unsereinem jetzt, daß solch ein Gebilde immer wieder abbricht, ins Stottern, Stammeln, Verstummen und ins Schweigen kommt, neu ansetzt, Seitenstrecken nimmt – dabei jedoch zuletzt wie eh und je auf eine Einheit, auf ein Ganzes hinzielt? (VT 19f.)

Das konkrete Projekt bleibt unausführbar, die Idee der Einheit und Ganzheit wird jedoch gerettet, wenn schließlich jede Abgrenzung, auch die Linie auf Hogarths Gemälde, aufgegeben wird und es gelingt, das Dasein in seiner Vielfalt als Schönheit zu akzeptieren.

Den Erzählvorgang betreffend, hat der *Versuch über den Stillen Ort* mit dem *Jukebox*-Buch viel Gemeinsames, insofern in beiden die Kreisstruktur dominiert, wie der Narrator seine Bemühungen als „[...] fast schon lebenslanges Umkreisen und Einkreisen des Stillen Orts und der Stillen Orte“ nennt. (VSO 8) Dieses ‚Umkreisen‘ zeigt sich vor allem bei der systematischen Erforschung der Stillen Orte, ein skurilles Beispiel dafür stellt die Schilderung von deren Formenreichtum dar:

Jedes der Dinge da zeigte zugleich seine geometrische Gestalt, Kreis, Oval, Zylinder, Kegel, Ellipse, Pyramide, Pyramidenstumpf, Kegelsumpf, Rechteck. Tangente, Segment, Trapez. Der Stille Ort selber war ein geometrischer Ort und wollte als ein solcher erfaßt und weitergegeben werden. (VSO 81)

Im Unterschied zu den früheren *Versuchen* gibt es jetzt innerhalb des Textes weit weniger poetologische Einschübe: Nicht nur die geringere Anzahl, auch deren Platzierung lässt darauf schließen, dass für Handke der Erzählvorgang als solcher nicht mehr als fragwürdig erscheint. Allerdings, wenn er auf den letzten Seiten des Buches die Umstände des Niederschreibens thematisiert und bei der Schreibgegenwart ankommt, wird das eigene Beharren auf den Stillen Orten schließlich aus einem poetologischen Bedürfnis heraus erklärt, wodurch teilweise die Intention der früheren *Versuche* zurückkommt. In den Stillen Orten werden

jene Übergänge, die unvermittelten, von Stummheit, Geschlagensein mit Stummheit, zur Wiederkehr der Sprache und des Sprechens – immer wieder erlebt, und im Laufe des Lebens zunehmend stärker, im Moment der bewußten Tür, allein mit dem Ort und seiner Geometrie, weg von den andern. (VSO 107)

In den schon besprochenen *Versuchen* sind die dominierenden Struktur Tendenzen klar erkennbar: Sie lassen sich durch eine Kreis- bzw. Wellenlinie beschreiben, und der sachbezogene Diskurs wird durch die Erzählkommentare kontrapunktiert. Infolge dieser Formbewusstheit konnten diese *Versuche* als literarische Essays bestimmt werden; der *Versuch über den Pilznarren* erscheint dagegen als Rückkehr zur Textsorte *Erzählung*. Nicht einmal dieses Stück ist jedoch von den Strukturmerkmalen eines literarischen Essays völlig frei.

Ein verzögerter Anfang wird dem Leser auch diesmal nicht erspart, er enthält eine Einführung in die Theorie und Praxis des Pilzsammelns, die sich als Leitfaden durch die Geschichte hindurchzieht. Der Erzählvorgang wird durch auktoriale Kommentare öfters unterbrochen, welche das stufenweise Versinken des Freundes in der Pilzwelt darstellen und auf das Wechselspiel von Distanzierung und Identifizierung des Erzählers und seines Freundes rekurrieren.

Der Erzähler balanciert zwischen den beiden, er macht jedoch ständig Andeutungen, wodurch der Eindruck einer Doppelgängerschau immer stärker wird, z.B. „anders als mein Dorfkindheitsfreund ist aus mir trotz desselben Studiums nie ein zünftiger Jurist geworden.“ (VP 122f.) Oder: „Einmal, kurz nach dem Studium, hat er [der Freund] taggeträumt, ein Schriftsteller zu werden wie ich.“ (VP 96) Auf der Handlungsebene werden die beiden auch mehrmals zusammengebracht, sie können im Duett lachen, der Pilznarr arbeitet an einem Pilzbuch und weiß, dass zur gleichen Zeit der Erzähler eine Geschichte über ihn schreibt, während der Schriftsteller öfters die körperliche Nähe des Freundes spürt. Schließlich: Kurz vor dem Verschwinden machen die beiden einen großen gemeinsamen Spaziergang und dabei geht der eine in den Fußstapfen des anderen. Und es gibt einen Absatz, in dem die auktoriale Erzählstimme und die direkte Rede des Freundes ineinander übergehen:

Danach, durch den großen Wald, in lichter Weite Eichen, Edelkastanien, Buchen statt des gegendüblichen Buschwerks: Ja, war das denn so gedacht? – Ja, das war so gedacht. – Und von wem? – Von mir. Gedacht. Getagträumt. Vorgesehen. Solch eine Vorsehung: Es gab sie. (VP 212)

Auf diesem letzten Spaziergang wird der Erzähler zum „Mitnarr“ seines Freundes. (VP 214) Damit kommt es schließlich zu einer Einswerdung der Beiden, offensichtlich vertreten sie dieselben ästhetischen Prinzipien und gehen monomanisch der eigenen Leidenschaft nach. So enthält die Charakterisierung der Pilzsucht des Freundes eine Menge Selbstironie, wenn dessen Pilznarrentum als auffallendes Formnarrentum beschrieben wird:

In der allgemeinen [...] Gleichförmigkeit hatte er von klein auf ein Auge gehabt für die widersprüchliche, die andere, die fremde Form, und ebenso sprang ihn auf der Stelle die auffällige, die ausgefallene andere Farbe an, der unzugehörige Farbton, die entgegengesetzte Geometrie, [...] inmitten all des Ungemusterten das Muster. (VP 101f.)

Im *Versuch über den Pilznarren* wird nicht nur der ‚Rhythmus des Erzählens‘ wiedergefunden, sondern auch eine klassische essayistische Struktur verwirklicht, insofern der Text zwischen der Lebensgeschichte des Freundes und dem Schreiben über diese Lebensgeschichte pendelt, und die Distanz zum Freund nur in der erzählten Geschichte, nicht aber im literarischen Prozess aufgibt. Somit gilt auch hier, wie in allen anderen Versuchen, dass sich die Narration – übrigens dem Pilz sammelnden Freund gleich – „in Kreisen, Spiralen, Ellipsen“ bewegt. (VP 214)

3. „Der vordringlichste und mächtigste Anlaß zu diesem Versuch [...]“¹⁹

Vorausschickend können mit einiger Vereinfachung die Mainstream-Konzepte genannt werden, welche den einzelnen Büchern als Gegenentwürfe zugrunde liegen.

Versuch über die Jukebox ist eine Art Abwehrmanöver gegen die Übermacht der Historie aus dem Anlass der Wende; *Versuch über den geglückten Tag* ist eine Reaktion auf die durch die Massenmedien verbreiteten Vorstellungen von der Anwendbarkeit leicht verfügbarer Glückstechniken. Im *Versuch über den Stillen Ort* geht es eigentlich um private Rückzugsorte, auf die man als provisorisches Schutzmittel gegen die Außenwelt angewiesen ist; und dass solche im Zeitalter digitaler Vernetzung unentbehrlich seien, ist eine Erkenntnis der neuesten Gegenwart.

Im ersten *Versuch* wird Müdigkeit nicht ausschließlich negativ erlebt, nicht einmal als physischer Zustand: schon bei den Kindheitserinnerungen wird die wohltuende Wirkung gemeinsam erledigter mühsamer Arbeit hervorgehoben: Nach einem „Wunschbild der Müdigkeit eines bestimmten kleinen Volkes der zweiten Nachkriegsrepublik“ können die Dörfler „in der gemeinsamen Müdigkeit, von ihr vereint und sogar gereinigt“ werden. (VM 30)

Versuch über den Pilznarren ist schließlich die ironische Selbstdarstellung eines alternden Schriftstellers, den seine hartnäckig befolgten Ambitionen in einen geistigen Zusammenbruch stürzen, was sogar das eigene, lebenslang gepflegte Konzept als lebensfeindlich hinstellt – Peter Handke schont nicht einmal sich selbst als literarischen Autor.

Für ein jedes Stück der Reihe gilt allerdings, dass sie im Endeffekt nicht nur der Gegenwartskritik verpflichtet sind, sondern ein eigenes existentielles Problem aufgreifen und gleichzeitig eine therapeutische Funktion und Bedeutung haben. Die Müdigkeit könne im frühesten *Versuch* „als ein Zugänglichwerden, ja als die Erfüllung des Berührtwerdens und selber Berührenkönnens“ erlebt werden. (VM 46) Eine gesteigerte Müdigkeit führe zur kognitiv-psychischen Entleerung, dermaßen, dass dem Wahrnehmenden „[...] seinerseits das Ich-Selbst, das ewig Unruhe-Stiftende, wie durch ein Wunder von ihm weggenommen“ werde. (VM 53) Die Müdigkeit „öffnet, sie macht durchlässig, sie schafft einen Durchlaß für das Epos aller Wesen [...]“ (VM 62), denn erst im Zustand der so erfolgten Selbstlosigkeit könne das Ich die Müdigkeit der Anderen aufnehmen und aufzeigen. Die Müdigkeit gilt als fundamentale Daseinserfahrung und gleichzeitig als Grundlage des künstlerischen Schaffens. Der Dichter des Elfenbeinturms hat die Ambition, durch Verzicht auf das Ego das Ganze durchschimmern zu lassen.

Im *Versuch über die Jukebox* gesteht der Erzähler selbst ein, dass das Projekt zum gründlichen Auflisten der Jukebox-Bestände aus dem Bedürfnis heraus entstanden ist,

dem Sog der aktuellen politischen Ereignisse etwas ‚Harmloses‘ entgegenzusetzen. Im Wendejahr feiert Deutschland enthusiastisch die Wiedervereinigung, der Schriftsteller Peter Handke mahnt jedoch angesichts oder trotz der allgemeinen Euphorie zur Vorsichtigkeit: „Die Nachricht von der Exekution des Paares Ceaușescu las er nicht mit Genugtuung, sondern mit altem, frischerwachten Grauen vor der Geschichte.“ (VJ 129)

Im *Jukebox*-Buch geht es nicht darum, die Gegenwart aufzugeben, sondern ein neuer, ungetrübter Blick auf die Gegenwart sollte gewonnen werden. Die Spiralbewegung der Narration führt durch die Erinnerungen zur Einswerdung von Ich und Jukebox-Musik, und hört in einem mystischen Augenblick auf:

Auf einmal, nach der Plattenwechsellpause, die mitsamt ihren Geräuschen [...], gleichsam zum Wesen der Jukebox gehörte, scholl von dort aus der Tiefe eine Musik, bei der er zum ersten Mal im Leben, und später noch in den Augenblicken der Liebe, das erfuhr, was in der Fachsprache ‚Levitation‘ heißt, und das er selber mehr als ein Vierteljahrhundert später wie nennen sollte: „Auffahrt“? „Entgrenzung“? „Weltwerdung“? Oder so: „Das – dieses Lied, dieser Klang – bin ich jetzt; mit diesen Stimmen, diesen Harmonien bin ich, wie noch nie im Leben, der geworden, der ich bin; wie dieser Gesang ist, so bin ich, ganz!“? (VJ 108)

Die Konzentration auf die Musikautomaten soll schließlich und endlich der geistigen Entleerung, der Wiedergewinnung der Distanz zur Gegenwart dienen, was paradoxerweise, oder gerade im Gegenteil, nach der Praxis der Mystik – wofür hier auch Teresa von Avila herbeizitiert wird – „zu einem Sich-Verstärken oder eben Gegenwärtigwerden“ beihelfen kann. (VJ 116) Der höchste Nutzen dieses Unterfangens besteht für den Narrator darin, dass er erneut fähig wird, in die eigene Gegenwart zurückzukehren.

In den späteren *Versuchen* lässt sich ebenfalls immer wieder die Rückkehr in eine Gemeinschaft als Ziel bemerken, sei es eine Liebes-, eine familiäre Beziehung oder eine bloße Zugehörigkeit zu den anderen. Der Schriftsteller braucht die Absonderung und gleichzeitig leidet er darunter. „Solchen Sinn für eine ganz andere, die sämtlichen sonstigen Formen diametral entgegengesetzte Form zu haben“, erscheint für den Pilznarren selbst als „Unnatur“, die ihn für die Geselligkeit ungeeignet macht. (VP 12) Die Aufhebung der Vereinzelung wird auf der Ebene der Sprache gleichfalls thematisiert: zur Charakterisierung eines geglückten Tages werden lauter Wörter eingesetzt, die eine Verknüpfung herstellen: z.B. die Konjunktion ‚und‘, das Präfix ‚mit‘ als Sammelbegriff für „ich“ und „du“. (VT 73)

Die *Versuche* wollen freilich keine Synthese hervorbringen oder darstellen, als annehmbar erscheint die Andeutung auf utopische/sakrale Momente, die eine solche ermöglichen können. Nicht nur *Versuch über den geglückten Tag*, sondern sogar *Versuch über den Stillen Ort* ist reich an Bibelzitaten und Hinweisen auf das christliche Ritual. Es wirkt ein wenig blasphemisch, wenn der Menschenzug vor den öffentlichen Toiletten in Portugal an den „[...] Kommuniongang des Kirchenvolkes während der heiligen

Messe, hin zum Empfang des Leibs des Herrn, und zurück [...]“ erinnert. (VSO 91f.) Am Ende des Buches klingt jedoch das Einbringen des Sakralen in den Stillen Ort, wenn dieser sich schließlich als poetologischer Ort entpuppt, kaum mehr provokativ:

Die in der Regel so steilen, heimelig abgetretenen Stufen hinab, Tür zu, den Riegel senkrecht oder waagrecht gestellt, und schon hebt es zu reden an im Verstockten, de profundis, im Psalmenton, mit Feuerzungen, in Ausrufen, mehreren hintereinander, in einer ganz anderen, in einer unerhörten Erleichterung [...] (VSO 108)

Ein unvollständiger Abschluss ist für jeden Versuch typisch. Das Pathos der Aussagen über die „allerletzten Augenblicke“ der Müdigkeits-Figuren (ebd.) wird in diesem Buch durch die beiden „Nachträge“ zurückgenommen, indem manche der früher erzählten Leidensgeschichten z.B. die der Kleinvögel ganz harmlos interpretiert werden und somit die Müdigkeit als Schicksalstragödie in ironisches Licht gestellt wird. (VM 79f.) Das *Jukebox*-Buch endet in dem Augenblick, als der Narrator die tagelange Suche nach einem Musikautomaten im spanischen Soira als vergebliches Unternehmen aufgibt, sein geistig-seelisches Gleichgewicht aber wiederfindet. *Versuch über den Stillen Ort* hört auf, wenn er in der verlassenen Gegend Frankreichs auf einen Friedhof stößt, der durch seine freie Übersetzung in den „Friedhof für (einen) Eigensinnigen“ umbenannt wird, was dem Leser die Geschichte der japanischen Tempelfriedhofstoilette und deren Ruhe in Erinnerung bringt. (VSO 106) Am Ende des *Versuchs über den geglückten Tag* wird allein der Prozess der Verwandlung als standhaft und verlässlich ausgezeichnet, was mit sich zieht, dass sogar die Idee des geglückten Tages zugunsten des Traumes über den geglückten Tag aufgegeben wird. Einzig und allein bleibt der Verfasser des Buches zurück, der den Traum vom geglückten Tag hat und Bibeltexte zitiert, wodurch er sich selbst – im Sinne Nietzsches – als Schaffender – und – im Sinne der sakralen Texte – als Schöpfender apostrophiert.

Wie erläutert, beruht die Geometrie der *Versuche* auf runden Formen: auf Kurven, die um einen Punkt verlaufen. Während Kreis und Ellipse eine geschlossene Kurve darstellen, wird bei einer Spirale das Zentrum nie erreicht. Handkes *Versuche* als literarische Essays beinhalten *beide* Möglichkeiten: sowohl die Rückbiegung auf sich als andauernde selbstreflexive Bewegung als auch die utopische Annäherung an das Unerreichbare.

Grenze, Deplatzierung und Spektakel der Andersheit: Zum Jugoslawien-Diskurs bei Peter Handke

1. Einleitendes

Mit Handkes viel diskutierten Jugoslawien-Texten ist eine wichtige Frage verbunden, und zwar die, wie der Dichter mit der Wirklichkeit umgehen soll. Diese Frage ist eng mit der nach den poetologischen Grundsätzen von Handkes Schreiben verbunden. Handke denkt, das Wesentliche für den Dichter sei nicht das Ereignishafte, sondern das Permanente und das Unabänderliche, die nicht immer berücksichtigt werden.¹ Die Poetisierung des Nebensächlichen und der Peripherie wird in dieser Hinsicht als Strategie einer ästhetischen Dekonstruktion² der Wirklichkeit bzw. der Geschichte eingesetzt. Mit seinen Jugoslawien-Texten schaut Handke, der sich selbst als Grenzgänger und Bewohner von Zwischenräumen stilisiert, über die österreichische (mitteleuropäische?) Grenze hinaus.³ Das Besondere an Peter Handkes Jugoslawienrepräsentation ist genau, dass sie eine paradoxe Vorstellung zu sein scheint, die sich entgegen der etablierten und autorisierten Vorstellung entfaltet. Handke erweckt den Eindruck durch seine ästhetische Jugoslawienkonstruktion, die in den verschiedenen Texten immer neu gestaltet wird, einen Diskurs zu strukturieren, der wohl in Anlehnung an Roland Barthes als „discours acratique“⁴ bezeichnet werden kann. Mit diesen verschiedenen Texten will der Schrift-

1 Vgl. Miguoué, Jean Bertrand: Peter Handke und das zerfallende Jugoslawien. Innsbruck: iup 2012, S. 50-51. Der vorliegende Beitrag ist streckenweise Teil dieser 2012 veröffentlichten Monographie zu Peter Handke.

2 Dekonstruktion bezeichnet eine subversive Annäherung an Texte von innen her. Mit einer ästhetischen Dekonstruktion wird in dieser Arbeit die Fähigkeit des literarischen Textes gemeint, den von ihm konstruierten Sinn zu widersprechen und in Frage zu stellen. Somit wird klar, dass der literarische Text es auch vermag, literarische Repräsentationen der Wirklichkeit zu kritisieren oder ihre Prinzipien und Mechanismen sichtbar zu machen.

3 Vgl. Handke, Peter / Gamper, Herbert: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch geführt von Herbert Gamper. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.

4 In seinem Essay-Band *Le Bruissement de la Langue* (Paris: Seuil 1984) setzt sich Roland Barthes in zwei Aufsätzen: „*La division des langages*“ (S. 119-133) und „*La guerre des langages*“ (S. 135-139) mit der Struktur und der Teilung der Sprache (langage) auseinander. Er unterscheidet je nach den Strategien ihrer Konstituierung zwei Sprachtypen bzw. Diskurse innerhalb des Sprachsystems (langue). Zunächst die „discours acratiques“ die sich außerhalb der Macht bzw. Doxa und gegen sie konstituieren. Dann gibt es auch andere Diskurse, „discours encratiques“, die sich innerhalb bzw. im Schatten der Macht konstituieren und daher als Instrument dieser Macht fungieren. Diese Diskurse bzw. Sprechformen, die durch Heterogenität gekennzeichnet sind, stehen ständig in einem Spannungsverhältnis, was Barthes als „guerre des langages/

steller nicht nur die wahre oder imaginierte geokulturelle Grenze zwischen Jugoslawien und dem restlichen Europa in einem subversiven Gestus überschreiten, sondern auch die zwischen dem Sagbaren und dem Unsagbaren, zwischen dem Poetischen und dem Politischen. Aber der in den verschiedenen Jugoslawien-Texten von Peter Handke strukturierte Diskurs lässt sich auch dadurch kennzeichnen, dass er sich als Kreuzungspunkt und als Ort der Überkreuzung verschiedener Sprachverwendungen, Texte, diskursiver Konstruktionen der Wirklichkeit gestaltet. Das ist auch ein Rahmen, in dem zugleich der emanzipatorische und der totalitäre Anspruch der ästhetischen Produktion artikuliert werden.

Diese Analyse will sichtbar machen, dass sich Handkes Texte zum Thema Jugoslawien in einem diskursiven Feld einschreiben, in dem sie spezifische ästhetische Strategien entwickeln und trotzdem in einem dialogischen Verhältnis zu anderen Diskursen stehen. Die Jugoslawien-Konstruktion von Peter Handke wird als Gegenbild entworfen, als Reaktion auf eine zentrale oder zentralisierte Balkanvorstellung, die er in anderen Äußerungen zu identifizieren glaubt. Die Analyse des transtextuellen Dispositivs von Handkes Jugoslawien-Texten macht sichtbar, dass sich diese Texte nicht nur als Schwellentexte an der Grenze zwischen Faktuellem und Poetischem konstituieren, sondern auch als metatextueller Rahmen, in dem ein Krieg der Diskurse im Sinne von Roland Barthes polyphonisch und polygraphisch geführt wird. Die Strukturierung des literarischen Diskurses veranschaulicht nicht nur eine besondere Aneignung der Wirklichkeit durch den literarischen Text, sondern auch, wie Literatur andere Modi und Formen der Strukturierung dieser Wirklichkeit wahrnimmt und selbst in der Logik der bestehenden Diskurse gefangen bleibt.

Diese textuell inszenierten Diskurse, wohl im Sinne von Baudrillard als Simulationen der Wirklichkeit zu betrachten,⁵ und ihre subversive Kraft können auch relativiert werden. Wenn man sich auf die postkolonialen Ansätze von Edward Said und Gayatri Chakravorty Spivak stützt, so kann man sowohl den literarisch konstituierten Diskurs Handkes als auch andere Diskurse, auf die er reagiert, als europäische Narrationen des Anderen oder des Nicht- bzw. Anderseuropäischen⁶ verstehen, die zunächst darauf an-

discours“ bezeichnet. Das Ziel dieses Kriegs der Diskurse ist, Barthes zufolge, zu bestimmen, was und wie die Gesellschaft sein soll.

5 Vgl. Baudrillard, Jean: Der symbolische Tausch und der Tod. Aus dem Französischen von Gerd Bergfleth u.a. München: Matthes & Seitz 1991, S. 77-120.

6 Mit beiden Begriffen, die nicht unbedingt gleichgesetzt werden dürfen, wird in dieser Arbeit darauf hingewiesen, dass sich die europäische Identität als „reine“ Identität erst als Gegenbild einer nicht- oder anderseuropäisch konstruierten Identität profiliert. Erst durch die Konstruktion anderer Völker Europas z.B. aus Ost- oder Südosteuropa als ethnisch und kulturell anders konnte die Vorstellung West- und Mitteleuropas als „reinem“ Europa legitimiert werden. Durch die Konstruktion anderer europäischer Völker als rassistisch und kulturell minderwertig und un-zivilisiert vergewissert sich der West- oder Mitteleuropäer seines höheren kulturellen Stands

gelegt sind, den Anderen in Kategorien der eigenen Geschichte gefangen zu halten, seine eigene Narration zu bändigen⁷ und ihn diskursiv in seinem Status des Subalternen zu behalten.⁸ Diese verschiedenen Diskurse können in Anlehnung an Jean Baudrillard als Simulationen der Wirklichkeit aus einer bestimmten Perspektive beschrieben werden.

2. Formen und Wandlungen eines heterogenen Diskurses

Handkes Jugoslawienwerk, das über die 1990er hinausreicht, kann selbstverständlich nicht im Sinne einer inhaltlichen und formalen Homogenität oder Einheitlichkeit, sondern muss im Hinblick auf seine Heterogenität, seinen dynamischen Charakter und seine Historizität gelesen werden.⁹ Mit und in diversen Texten wird eine imaginative Geographie und Kartographie des südslawischen Raums entworfen, die den ästhetischen und subjektiven Zwecken des Schriftstellers entsprechen.

Es gibt zunächst ein Moment der Zelebration eines multikulturellen Jugoslawien, dessen Zentrum und sichtbares Gesicht Slowenien und gewissermaßen noch Kroatien und Mazedonien repräsentieren,¹⁰ die als Teile eines politischen und kulturellen Ganzen, auf den Dichter faszinierend und identitätsbildend wirken. Handke zelebriert mit und in

und legitimiert seine „Vormundschaft“ und seine „zivilisatorische“ und „aufklärerische“ Rolle gegenüber diesem Anderen. In diesem Prozess werden ethnische, rassische und kulturelle Unterschiede so vergrößert, dass diese Völker wirklich anders und fremd aussehen und als solche wahrgenommen werden. Selbstverständlich geht es hier keineswegs um eine stabile und endgültige Konstruktion. Sie wird, je nach den geopolitischen, ökonomischen und kulturellen Herausforderungen, immer neu gestaltet. Im Gegensatz zum Anderseuropäischen, das als unmittelbare Peripherie Europas konstruiert und solches auch europafähig sein kann, verweist das Nichteuropäische auf völlig fremde und nicht europafähige Völker, auch wenn sie in Europa ansässig sind oder sich dort aufhalten. Gemeinsam hat es mit dem Anderseuropäischen, dass es als minderwertig, wild und barbarisch konstruiert wird.

⁷ Said, Edward: *Culture and imperialism*. London: Vintage 1991, S. xiii.

⁸ Spivak, Gayatri Chakravorty: *Can the Subaltern Speak?* Postkolonialität und Subalterne Artikulation. Aus dem Englischen von Alexander Joskowicz und Stefan Nowotny. Wien: Turia + Kant 2008.

⁹ Die hier versuchte systematische Klassifikation von Handkes Werk ist weder die einzig mögliche noch die endgültige. Aus verschiedenen Perspektiven wurden ähnliche Klassifikationen unternommen, von denen zwei hier erwähnt werden können: Höller, Hans: *Peter Handke*. Reinbek: Rowohlt 2007. Auch Hafner, Fabjan: *Peter Handke*. Unterwegs ins Neunte Land. Wien: Zsolnay 2008. Auch Miguoué, Jean Bertrand: *Peter Handke und das zerfallende Jugoslawien*. Innsbruck: iup 2012.

¹⁰ In dieser Phase sind Slowenien und Kroatien die dem Dichter am besten bekannten Teile Jugoslawiens, Kroatien zunächst aus touristischen Gründen als Reiseziel aber auch als Schreibort. Auf der Insel Krk an der Adria-Küste schrieb Handke seinen Roman *Die Hornissen* (1966). Der Dichter hat nicht nur eine affektiv gepflegte Familienverbindung mit Slowenien, sondern dieser Teil Jugoslawiens ist für ihn auch Reise-, Erfahrungs- und Erinnerungsort. Diese Teilrepublik Jugoslawiens ist für den Dichter Projektionsraum einer imaginierten Geographie des Friedens und der Harmonie.

Die Wiederholung (1986) die jugoslawische politische und inter- bzw. multikulturelle Ausnahme.¹¹ Durch die ästhetische Verarbeitung der Lage in Slowenien oder auf der kroatischen Insel Krk, in Split, in Dubrovnik, in Skopje etc. (*Noch einmal für Thukydides*, 1990) entwirft Handke seine Deutung der Lage in Jugoslawien und am Balkan im Allgemeinen, die er als Gegenpol zum deutschen Kulturraum und zur hegemonischen und ‚imperialistischen‘ westlichen bzw. westeuropäischen Kultur imaginiert. Das schreibende Subjekt mythisiert diesen subjektivierten südslawischen Raum als Alternative oder als Muster einer gesellschaftlichen Entwicklung mit menschlichem Gesicht, in der weder die Gemeinschaft noch die Natur ihre Ursprünglichkeit und Authentizität verlieren.¹² Es geht auf jeden Fall in dieser ersten Phase um eine euphorische Zelebration eines erfundenen Jugoslawien als Wortland¹³, das als Allegorie bzw. Metapher der bereits existierenden politischen und kulturellen Entität imaginiert wird. Jugoslawien bleibt für Handke das Märchen-, Kindheits- und Traumland. Dort kann sich der Dichter noch erlauben Epopöen zu schreiben (*Noch einmal für Thukydides*), in denen die Gegenständlichkeit des südslawischen Raums gefeiert wird. Es gibt in diesem Fall in Handkes Repräsentation eine Gleichzeitigkeit von Imaginiertem und Wirklichem.

Die zweite Phase ist durch eine melancholische und nostalgische „Erinnerung“ an ein entfremdetes Paradies gekennzeichnet (*Abschied des Träumers vom Neunten Land*, 1991) und durch die Entdeckung bzw. Erfindung eines neuen. Bei der Ästhetisierung der Lage in Slowenien befasst sich das schreibende Subjekt mit der „Erinnerung an eine Wirklichkeit, die vergangen ist“, als Ersatzrealität und Instrument einer Hinterfragung der Unabhängigkeitserklärung und Staatswerdung Sloweniens. Das schreibende Subjekt hinterfragt und kritisiert den Prozess der Zivilisation, welcher für den Zusammenbruch Jugoslawiens verantwortlich ist. Eine geokulturelle Verschiebung des poetischen Projekts, von Slowenien und dem Slowenentum zu Serbien und dem Serbentum, findet statt (*Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Sawe, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*, 1996). Serbien wird zum neuen ästhetischen und identitätsstiftenden Ort des schreibenden Subjekts. Mit dem Rückgriff auf den idealisierten Widerstand Serbiens sowohl gegen das Osmanische Reich, Vertreter der orientalischen Welt, als auch gegen Deutschland und Österreich als Vertreter des westlichen und mit-

11 Žižek, Slavoj: Der Balkan im Auge. Was Peter Handke nach Ruritanien treibt. In: Süddeutsche Zeitung, 17.3.1999.

12 Vgl. Egyptian, Jürgen: Die Heilkraft der Sprache. Peter Handkes „Die Wiederholung“ im Kontext seiner Erzähltheorie. In: Text + Kritik 24 (1989), 5. Auflage: Neuerfassung, S. 42-58. Auch Hafner 2008, S. 177-262. Auch Snoj, Jože: Handkejev paradoks. Peter Handke in mit slovenska v njegovem pripovednem pesništvu. Celovec: Drava 1991. (Rezension von Marija Mitrović in: Germanistik. Bd. 34/1 (1993), S. 344.)

13 Siehe Handke, Peter / Ponger, Lisl: Ein Wortland. Eine Reise durch Kärnten, Slowenien, Friaul, Istrien und Dalmatien. Klagenfurt / Celovec: Wieser 1998.

teleuropäischen Raums, imaginiert und versteinert Handke Serbien als Widerstandsort und authentischen Raum, sowie die Serben, nicht nur die in Serbien lebenden, als Opfer- bzw. tragisches Volk (*Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise*, 1996; *Die Fahrt im Einbaum oder das Stück zum Film vom Krieg*, 1999). Das imaginierte Serbien erscheint in Handkes Texten als Metapher des Zwischenraums, von dem zu leben Handke verkündete. In dieser Hinsicht erscheint der Kampf der Serben als Kollektiv gegen die westlich bzw. mitteleuropäisch orientierten südslawischen Volksgruppen als „gerechter“ Krieg und konsequent als Widerstand gegen diese westliche und mitteleuropäische Hegemonie (*Unter Tränen fragend*, 2000).

Die dritte Phase situiert sich nach dem letzten großen Krieg im südslawischen Raum, nämlich dem Kosovokrieg. Man kann in diese letzte Phase verschiedene Texte wie: *Rund um das Große Tribunal* (2003), *Die Tablas von Daimiel* (2006), *Die morawische Nacht* (2008) und *Die Kuckucke von Velika Hoča* (2009) einordnen. Es geht in dieser Phase um eine Erörterung Jugoslawiens als Überrest der Vergangenheit und Produkt der Erinnerung an ein zerrissenes Bild, von dem nur noch Fragmente übrig bleiben. Die ‚Opferung‘ der Serben bzw. ihrer Politiker vor dem Sondertribunal für das ehemalige Jugoslawien, die Handke in *Rund um das Große Tribunal* und *Die Tablas von Daimiel* thematisiert, gehört zu diesen Aspekten. Dabei konstituiert sich der Dichter als „Gerechtigkeitsidiot“, als derjenige, der das Unsagbare artikuliert. Aber die Konstante bleibt auch hier die Zelebration bestimmter Orte in Serbien oder um Serbien herum, die als Horte des ‚Serbentums‘ gelten, als mythische Orte, an denen dieses ‚Serbentum‘ vom Aussterben bedroht sei. Der Dichter bleibt trotzdem der Serbien-Repräsentation der zweiten Phase treu und erörtert dabei einzelne Aspekte westeuropäischer Konstruktion eines Serbien-Diskurses, welche eine Marginalisierung Serbiens in diesem Kulturraum rechtfertigen sollen.

3. Grenze, poetische und mediale Erfindung des Anderseuropäers

In der Simulation der Medien und vieler Publizisten, die von Handke metatextuell kritisiert werden, und die ihn wiederum kritisieren, wird Jugoslawien als ein Schlachtfeld dargestellt, auf dem Völker, deren kulturelle und ethnische Unterschiede hervorgehoben werden, sich bekämpfen.¹⁴ Unter diesen Völkern erscheinen die einen, je nach der Dis-

¹⁴ Hier artikulieren die westlichen Subjekte des Diskurses zwei von Slavoj Žižek identifizierten Formen des Rassismus: „die unumwundene Ablehnung [...] der balkanischen Andersheit“ und „die multikulturalistische Wahrnehmung des Balkans als Terrain der ethnischen Grausamkeit und Intoleranz, der primitiven irrationalen Kriegerleidenschaft, die im Gegensatz zum liberal-demokratischen Prozeß der Konfliktlösung steht.“ Vgl. Žižek 1999. Auch Habermas, Jürgen: Bestialität und Humanität. Ein Krieg an der Grenze zwischen Recht und Moral. In: Die Zeit, 29.4.1999.

kursposition, als sympathischer oder vertrauenswürdiger als die anderen. Diese sympathischen Jugoslawen werden als unschuldige Opfer stilisiert, die von der zivilisierten Welt gerettet werden müssen. Die Unterdrückten werden also aus dieser Diskursposition als letzter Hort der Zivilisation und als Verteidiger der Moral und der demokratischen Werte bildlich und sprachlich konstruiert (*Die Fahrt im Einbaum*, S. 70f.). Die anderen wenig sympathischen Jugoslawen werden dagegen als grausame Täter dämonisiert, die eben von der zivilisierten Welt bestraft werden müssen. Gerade aus dieser diskursiven Konstruktion werden alle Formen der Intervention gegen die blinde Gewalt dieser unsympathischen Jugoslawen gerechtfertigt. Die zivilisierte Welt ist letzten Endes die einzige Instanz, welche die Rollen in der Krise im ehemaligen Jugoslawien nach eigenen Maßstäben definiert (*Sommerlicher Nachtrag*, S. 75; *Die Fahrt im Einbaum*, S. 35, 95).

Die Medien konstruieren in dieser Hinsicht für ihre Rezipienten ein Bild Jugoslawiens, das den Erwartungen ihres Publikums entspricht. Es geht also weniger darum, den Anderen, den Jugoslawen bei Beachtung ihrer Eigenheit plausibel und zugänglich als sie kommunizierbar bzw. kommunikativ konsumierbar und verkaufbar zu machen (*Winterliche Reise*, S. 30; *Unter Tränen fragend*, S. 21f.). Dabei werden die Distanz zwischen dem südslawischen Raum und dem restlichen Europa vergrößert, Unterschiede sowohl zwischen den südslawischen Völkern als auch zwischen diesen und den anderen europäischen Völkern übertrieben. Räumliche und kulturelle Grenzen werden dadurch sprachlich konstruiert oder infrage gestellt (*Winterliche Reise*, S. 64f.; *Sommerlicher Nachtrag*, S. 40f.; *Unter Tränen fragend*, S. 19f.). Aber Jugoslawien wird nicht primär als geographische und kulturelle Realität wahrgenommen, sondern als zeitliche Gegebenheit konzipiert. Es repräsentiert die Vergangenheit Europas, das Chaotische und das Barbarische, wovon sich Europa emanzipiert hat. Durch diese Konstruktion versichert sich das westeuropäische Subjekt des Diskurses der Überlegenheit seines Volks sowie der zentralen zivilisatorischen Rolle, die es auch im südslawischen Raum zu spielen hat (*Die Fahrt im Einbaum*, S. 59). Damit wird der Diskurs über die zivilisatorische Mission der aufgeklärten Welt reaktiviert, die sich in Europa seit der Aufklärung gefestigt hat. Dieser Diskurs gründet auf der fast fundamentalistischen Vorstellung, dass man von Europa und vom Westen her den richtigen Weg bestimmen kann.

Der literarische Diskurs und die literarische Simulation der Wirklichkeit gründen auch fast auf demselben Konstitutionsprinzip. Der Dichter mythisiert oder mythologisiert den Anderseuropäer und versteinert ihn als ein ahistorisches Wesen (*Winterliche Reise*, S. 72, 115; *Unter Tränen fragend*, S. 19f.). Die Serben, die Slowenen, die Bosniaken oder die Kosovo-Albaner erscheinen als Völker, die bewusst außerhalb der Geschichte musealisiert werden. Auch Handke konstruiert die Welt und das Fremde im Sinne von Wilden und Zivilisierten. Aber in seinen Texten werden der Wilde, der Unzivilisierte und das Hässliche mit den ästhetischen Kategorien des Natürlichen und

des Authentischen stilisiert. Dagegen werden der Zivilisierte, der Verwestlichte oder der wirtschaftlich Entwickelte Symbole einer Fälschung der Geschichte (*Winterliche Reise*, S. 72, 109f.; *Abschied des Träumers*, S. 13f.). Sie werden als Symbole des vom Dichter verpönten Prozesses der Zivilisation abgewertet. Im Zuge dieser Folklorisierung und Exotisierung des Südslawen wird klar, dass das Slawentum aus der Perspektive des Dichters als Reserve einer von Westeuropa verlorenen Natürlichkeit, Empfindlichkeit und Authentizität imaginiert wird. Jugoslawien ist in Handkes Texten das, was Europa hätte sein können. Die Südslawen repräsentieren auch in Handkes Diskurs die verlorene Vormoderne, von der das modernisierte Europa noch leidenschaftlich träumt. Das Schreiben versteht sich in diesem Kontext als Suche nach der verlorenen Blütezeit, die als Jugoslawien imaginiert wird. Diese nativistische Vorstellung des Anderen ist in Handkes Schreiben besonders feststellbar, wenn er die Serben mit den Indianern vergleicht (*Sommerlicher Nachtrag*, S. 76) oder wenn er ständig die Idee der kulturellen Ausrottung (südslawischer) Natur- und Kulturwelten durch die Westeuropäer aktiviert (*Unter Tränen fragend*, S. 27; *Die Tablas von Daimiel*, S. 60f.). Handkes ästhetischer Diskurs über Jugoslawien unterscheidet sich kaum von den ökologischen Diskussionen über den Schutz der Artenvielfalt (*Die Tablas von Daimiel*). Sie gründet, wie bereits formuliert, auf einer kulturellen, ethnischen und zum Teil rassistischen Unterscheidung zwischen den Südslawen und den Westeuropäern. Diese Texte sind also ein Versuch, vom Aussterben bedrohte südslawische Völker schriftlich bzw. symbolisch zu retten (*Die Kuckucke von Velika Hoča*, S. 28f.; *Unter Tränen fragend*, S. 33f., 47). Die Geographie und die Topographie des südslawischen Raums, die hier entworfen werden, konstruieren diesen Raum als Kuriosum. Die Diskussion über diese südslawischen Völker wird auf jeden Fall so geführt, dass sie ständig Untersuchungsgegenstand, Probanden für politische, wirtschaftliche und ästhetische Experimente aller Art bleiben.

Sowohl Handke als auch seine Kontrahenten stützen sich genau auf dieselben Kollektivsymbole der westeuropäischen Kulturen, um den Anderen, den Südslawen zu definieren bzw. zu erfinden. Sie alle rekurren auf Kategorien wie Auschwitz, Nationalsozialismus, Holocaust, Konzentrationslager, Genozid, Negationismus, Revisionismus, Juden, Pogrom usw., die sie als Erklärungsmuster für die Lage in Jugoslawien heranziehen (*Unter Tränen fragend*, S. 34, 71). Der Andere wird in dieser Hinsicht von dem westeuropäischen Subjekt als Anlass betrachtet, sich von seinem eigenen und selbstverschuldeten Trauma zu befreien. Der erfolgreiche Übergang von Nationalsozialismus oder Faschismus zur Demokratie qualifiziert die westeuropäischen Politiker und Intellektuellen als Bewahrer der internationalen Ethik, und legitimiert die Interventionsbestrebungen der westeuropäischen Länder in den Konflikten in Jugoslawien. Die gesamte humanitäre Rhetorik, welche die Jugoslawien-Diskussion in den deutschsprachigen und westeuropäischen Zeitungen strukturiert, gründet auf dieser Emanzipation

West- bzw. Mitteleuropas vom Zyklus der Gewalt und vom Totalitarismus und rechtfertigt die ethische und politische Verantwortung dieser Länder gegenüber den unaufgeklärten Südslawen. Mit dem präventiven Krieg gegen die Serben oder gegen die Täter von Massenmorden wollen die westeuropäischen Länder eine nachträgliche Apologie vergangenen Verbrechens verhindern, indem sie die Südslawen in Kategorien ihrer Geschichte gefangen halten.

Dies führt, wie oft in diesem Konflikt zu einer Schematisierung der Lage in dieser Region durch eine Projektion westeuropäischer Schemata und Rollenvorstellungen. In dieser Hinsicht braucht man in den verschiedenen jugoslawischen Krisen einerseits Nazis, die als inhumane Kriegsverbrecher bezeichnet, und andererseits Juden, die als unschuldige Opfer in diesem Konflikt betrachtet werden. Man braucht auch für die Krisen am Balkan ein Auschwitz, Konzentrationslager und einen Nürnberger Prozess (*Rund um das Große Tribunal; Die Tablas von Daimiel*), bei dem die Schuldigen exemplarisch bestraft werden sollen. Die Fokussierung auf diese humanitäre und emotionale Dimension der Krise am Balkan darf nicht überraschen. Die Öffentlichkeit vor allem in den deutschsprachigen Ländern hat dadurch die Möglichkeit, die historische Schuld an dem Massenmord an den Juden während des Zweiten Weltkrieges loszuwerden und eine viel respektablere, moralisch korrektere Statur zu gewinnen. Zwar wird diese Diskurskonstellation je nach den Ländern und den Subjektpositionen unterschiedlich konfiguriert, aber überall bleibt der Rekurs auf die Kollektivsymbolik des Holocausts die Konstante. Auch die Einmischung nicht nur Handkes, sondern auch anderer deutschsprachiger und westeuropäischer Schriftsteller in Jugoslawien zeugt weniger von einem Interesse für die Komplexität der Lage in diesem Gebiet als vielmehr von ihrer Selbststilisierung als aufklärerische Instanzen.¹⁵ Dies verstärkt die humanitäre und missionarische Dimension, die im Jugoslawien-Diskurs in den westeuropäischen Ländern hervorgehoben wird. Die pragmatischen und geopolitischen Gesichtspunkte der westeuropäischen Interventionen im Konflikt am Balkan werden nur nebenbei erwähnt, aber nicht als Beweggrund der Einmischung in den jugoslawischen Konflikt.

Trotz ihrer Andersartigkeit werden den Südslawen einige rassische und kulturelle Eigenschaften zuerkannt, welche eine europäische Identität fundieren. Wegen dieser geographischen, kulturellen und rassischen Nähe der Südslawen werden sie zum Selben, den die Westeuropäer verpflichtet sind vor einer Dekadenz zu schützen. Die Südslawen werden in diesem Zusammenhang zwar als Dimension des Selben angesehen, aber nicht in die Kategorie des Eigenen integriert, weil sie in den Augen der Westeuropäer den Standard der Zivilisation noch nicht erreicht haben, zumal sie noch in Ge-

15 Die Kontroverse über Handkes Teilnahme an der Beisetzung von Milošević oder über den Heinrich-Heine-Preis (2006) zeigt weitere Dimensionen dieser diskursiven Konstruktion der Lage in Jugoslawien als Mittel einer Verarbeitung der eigenen Vergangenheit.

walt und barbarische Verbrechen verstrickt sind. Dieser Status des Anderen rechtfertigt letzten Endes seine Infantilisierung und die fast paternalistische Haltung der westlichen bzw. westeuropäischen Länder ihnen gegenüber. Es geht darum, einen kulturell, menschenrechtlich und moralisch unreifen Teil des Kollektivs Europa zum hohen Standard der Zivilisation zu erziehen. Das Andere, das Selbe werden in diesem Zusammenhang durch die Westeuropäer als Anlass betrachtet, um sich selbst zu definieren, sich selbst zu bewerten und sich ihrer hohen Position in einer selbstkonstituierten Hierarchie der Völker zu vergewissern.

4. Grenzverschiebung und (Gegen)Geschichtsschreibung

Auch Handke konstruiert seine Repräsentationen von Jugoslawien mit einem binären Schema, das auf der Erfahrung des Zweiten Weltkrieges und des Nationalsozialismus gründet, auch wenn dieser Rückgriff als individuelle und familiäre Erfahrungen stilisiert wird (*Die Wiederholung; Abschied des Träumers*, S. 7f.). In dieser Repräsentation gibt es einerseits den deutschen bzw. deutschsprachigen Täter, der in Handkes Texten aufgrund dieser negativen historischen Hypothek als illegitimer Interventionist disqualifiziert wird. Der Leser spürt in Handkes Texten den Duft des immer brutalen und unmoralischen germanischen oder deutschen Vaters.¹⁶ Es besteht also bei diesem Schriftsteller ein Unbehagen, zu einem Volk zu gehören, dessen Vergangenheit belastet ist. Diese starke Anwesenheit des tyrannischen und unterdrückenden Vaters und seiner arroganten Kultur ruft beim Dichter zugleich die Abneigung vor der eigenen Kultur und die Notwendigkeit sie zu ertragen hervor. Der germanische Vater und seine Verbündeten gelten in diesem Grundschema als Feinde des schreibenden Subjekts.

In dieser ästhetischen Topographie haben die Opfer des germanischen Täters eine besondere Stellung. Zu dieser Kategorie gehören aus Handkes Perspektive alle Völker, die sich an der unmittelbaren Peripherie des deutschen Kulturraums befinden und die vom „Germanentum“ bzw. „Deutschtum“ entweder zu Subalternen verwandelt oder kolonisiert worden sind bzw. werden. Zu diesen Opfern eines spezifisch deutschen imperialen und expansionistischen Denkens gehören die Slawen bzw. die Südslawen, die aus Handkes Sicht seit dem Mittelalter die „Barbarei“ des Germanentums ertragen müssen (*Abschied des Träumers*, S. 22). Die Kolonisierung dieser südslawischen Völker

16 Die Biographien des Dichters machen dieses Vater-Bild sichtbar. Dabei wird vor allem die Repräsentation des deutschen Vaters entweder als abwesender wahrer oder als hässlich brutaler Stiefvater sichtbar gemacht. Dieses Bild des brutalen und unterdrückenden Vaters wird bei Peter Handke oft mit dem imperialistischen und verbrecherischen Deutschland bzw. Österreich assoziiert.

teils durch das Osmanische Reich, teils durch die vom deutschen Reich unterstützte österreichisch-ungarische Monarchie sind Aspekte dieser Vorstellung einer Opferung der südslawischen Völker sowie einer Ausrottung ihrer Kulturen.

Die Südslawen sind aus Handkes Perspektive Opfer grausamer, von den deutschen und österreichischen Soldaten begangener Massen- und Völkermorde während des Ersten und des Zweiten Weltkrieges. Für den österreichischen Dichter haben die Südslawen, mit denen er sich teilweise identifiziert, den historischen und moralischen Vorteil der Gerechten. Je mehr diese südslawischen Völker von den germanischen Völkern marginalisiert werden und sich vom deutschen Kulturraum abgrenzen, desto mehr Sympathie gewinnen sie in den Augen des Dichters, der sie als Widerstandskämpfer gegen die germanische Hegemonie mythisiert. Im südslawischen Raum scheint der Dichter auf der Suche nach dem Mutter-Land als Alternative zum abgelehnten Vater-Land zu sein. Das „Jugoslawentum“ sowohl als völkisch-kulturelle als auch als geokulturelle Realität wird von dem Dichter als Möglichkeit angesehen, der deutschen historischen (kollektiven) Schuld zu entkommen und sich in eine neue Realität zu projizieren, die als unschuldig und authentisch imaginiert wird. Der Jugoslawien-Diskurs Handkes enthält die Idee einer Flucht aus der westeuropäischen Wirklichkeitsstrukturierung, aber er ist auch Ritualisierung eines Besserwerdens aus der Perspektive des schreibenden Subjekts.

Der südslawische Raum wird deswegen als ein Sanktuarium ästhetisiert, das weder kulturell noch geographisch durch das Verbrechen und die Schuld des ‚Germanentums‘ verdorben worden ist. Der südslawische Raum bleibt in dieser Hinsicht für den Dichter immer noch ein geeigneter Raum der ästhetischen Kontemplation und der Relektüre der Wirklichkeit. Er findet in diesem Raum vor allem Gegenstände, Wörter, Bilder und Landschaften, die ihn befähigen die durch Macht, Verbrechen und Schuld pervertierte Sprache des germanischen bzw. deutschen Vaters zu erneuern. Handke entdeckt in diesem Raum eine authentische, reine und unschuldige Sprache wieder, mit der die pervertierte Welt noch poetisch verjüngt werden kann. Der bekannte oder noch zu entdeckende südslawische Raum wird für den Dichter zum Ort einer neuen Geburt, in dem ihm die väterlichen Sünden vergeben werden, hochstilisiert (*Die Wiederholung; Die Fahrt im Einbaum*). Die in den verschiedenen Texten inszenierte Polyglossie bestätigt diesen Anspruch Handkes, die eine Sprache durch die andere zu exorzisieren.

Wenn sich Handke berechtigt fühlt, den deutschen Kulturraum als Paradigma des westlichen Kulturraums, seine Machtstrukturen und seine Denkweise zu kritisieren, tut er dies gerade, weil er sich im südslawischen Raum, in dieser nahen Fremde zuhause fühlt und dort die sowohl sprachliche als auch moralische Unschuld findet bzw. erfindet, die diese Kritik legitimiert. Der jugoslawische Raum, den sich Handke als kulturelles Ganzes vorstellt und dessen Komponenten ihm nur im Laufe der Geschichte und im Zuge der politischen Entwicklungen in diesem Gebiet bekannt werden, erweist sich

für den Dichter als Märchenland bzw. Wortland, in dem alle Gegenstände zu ästhetischen Kategorien werden und zum Schreiben bewegen. Die Fähigkeit des Dichters, die geographische und kulturelle Grenze zwischen dem deutschen und dem slawischen Kulturraum zu überschreiten, dieses Hin und Her zwischen den beiden Kulturräumen zu realisieren, ist in dieser Hinsicht nicht nur Fundament seiner kulturkritischen Haltung, sondern auch seines ästhetisch innovativen und avantgardistischen Schreibens. Sie befähigt Handke, dieses Bild der Außenwelt der Innenwelt der Außenwelt zu entwerfen, das seine Texte charakterisiert. Eine solche poetische Haltung des Dichters kann nur schwer als Kulturpessimismus oder Flucht aus der Wirklichkeit interpretiert werden, wie viele Kritiker behauptet haben.

Für den Dichter hat Deutschland wegen der Verbrechen des Zweiten Weltkriegs seine politische Legitimität und seine moralische Autorität völlig verloren. Jede politische oder ethische Initiative aus diesem Raum, zu dem der Autor zugleich gehören muss und nicht gehören will, ist nicht nur verdächtig, sondern auch gefährlich. Was immer am Balkan und im ehemaligen Jugoslawien geschieht, das ist aus Handkes Perspektive nicht schlechter als die Verbrechen von Nazi-Deutschland.¹⁷ Die Verletzungen der Menschenrechte und die Unterdrückung anderer Völker durch die Serben genügen dem Dichter nicht für eine Rehabilitierung dieses verbrecherischen Deutschlands auf internationaler Ebene. Dass Deutschland eine wichtige Rolle in den jugoslawischen Krisen gespielt und die Unabhängigkeit von Slowenien und Kroatien gefördert hat, war aus der Sicht des österreichischen Autors nachträgliche Unterstützung der ehemaligen Komplizen der Nazi-Verbrecher. Vor allem mit der Unabhängigkeit Kroatiens sieht Handke Deutschland und Österreich als Geburtshelfer eines ‚Verbrecherstaates‘, zumal er die Staatswerdung Kroatiens als Wiederbelebung des ehemaligen Ustascha-Staates empfindet.

Die Teilnahme Deutschlands am NATO-Krieg gegen die Bundesrepublik Jugoslawien, einem Krieg, der als Krieg zur Verteidigung der Menschenrechte, der Moral und der Prinzipien der Zivilisation als humanitäre Einmischung präsentiert wurde, lässt diesen Krieg für Handke zu einem Verbrechen gegen sein Friedens- und Widerstandssanktuarium werden (*Unter Tränen fragend*). Auch der Anspruch Österreichs und Deutschlands einen mitteleuropäischen Raum als Wertegemeinschaft und als Rahmen für Demokratie, Stabilität und Freiheit zu schaffen, an dem die ehemaligen jugoslawischen Republiken wie Slowenien, Kroatien und Bosnien Anteil haben sollten, wurde vom Dichter als Wiederherstellung eines mitteleuropäischen Imperiums bei einer Vassalisierung dieser südslawischen Völker verstanden (*Abschied des Träumers*). Die Restau-

17 Dies erklärt, warum in Handkes Jugoslawien-Texte bei einer Erörterung der ‚serbischen Verbrechen‘ immer der Vergleich mit den deutschen Kriegsverbrechen während des Ersten und Zweiten Weltkrieges gezogen wird.

ration eines Mitteleuropas ist für Handke nur ein Versuch dieser Verbrechervölker, ihre historische Schuld loszuwerden und in der Weltgemeinschaft eine führende Rolle zu spielen. Handke sah eigentlich in Jugoslawien ein Modell für das zu bildende Europa. Mit seinen Texten äußert er sich indirekt zum Konstitutionsverfahren der europäischen Union. Die Führungsrolle der Bundesrepublik Deutschland in der EU ist deshalb für den Dichter ein falsches Signal im Hinblick auf ihre supranationale Struktur.

Mit der Europäisierung des südslawischen Raums bricht die grundsätzliche Unterscheidung, die der Dichter zwischen den slawischen und den germanischen Völkern postuliert, zusammen. Diese neue geopolitische und geokulturelle Konfiguration zerstört auch die ursprüngliche Unterscheidung zwischen unmoralischen Deutschen, schuldigen Komplizen der Deutschen und den unschuldigen südslawischen Opfern, die Handkes Literarisierung Jugoslawiens zugrunde liegt. Als Bewohner von Zwischenräumen und Grenzgänger kann Handke nur weiterleben und weiterschreiben, wenn er diese Möglichkeit hat, die zum Teil imaginäre Grenze zwischen dem stimm- und sprachlosen deutschen Kulturraum und seinem südslawischen sprachlichen und ästhetischen Sanktuarium, das für ihn auch ein Hort der Interkulturalität und des harmonischen Lebens zwischen dortigen Völkern ungeachtet ihrer ethnischen, religiösen und sprachlichen Unterschiede bleibt, zu überschreiten. Der unabhängige Staat Slowenien wird zum Apologeten und zum Komplizen der deutschen Verbrechen oder, wie Slavoj Žižek ironisch schreibt, zu einer Nation von Knechten und zum Stallburschen Österreichs¹⁸ und verliert dadurch seine Stellung als authentischer Ort sowie seine ästhetische und identitätsstiftende Funktion als Refugium.

5. Kulturtheoretische Folgen einer „geopolitischen Ästhetik“

Es gibt bei Peter Handke nicht nur eine rassische oder ethnozentrische, sondern eine funktionale Vorstellung der Völker und ihrer Beziehungen zu einander. Deswegen sieht Handke die Slowenen nicht als ein historisch-dynamisches Kollektiv, das sich im Laufe der Geschichte neudefinieren kann, sondern als eine statische, fast biologische Größe, die sich geographisch, kulturell und ethnisch von den Deutschen und Westeuropäern unterscheidet und so bleiben muss. Es wäre aber übertrieben in diesem Fall wie der slowenische Philosoph Slavoj Žižek von Rassismus zu sprechen. Man könnte höchstens von einem ästhetisch instrumentalisierten Differenzialismus sprechen. Genau wie seine Kritiker hat Peter Handke eine funktionale Konstruktion bzw. Repräsentation, in der essentialistische und konstruktivistische Aspekte zusammenspielen. In diesem Prozess der

18 Žižek 1999.

Subjektivierung des Anderen stellt man fest, dass der Referent immer das definierende Subjekt bleibt. Aspekte der Identität des Anderen werden hervorgehoben und zelebriert oder ausgeblendet und negiert, je nach ihrer stabilisierenden oder destabilisierenden Funktion für das beobachtende und definierende Subjekt. Die Narrationen Handkes und seiner Kontrahenten sind Mechanismen einer diskursiven Kontrolle des Anderen. Diese Kontrolle der Erzählungen des Anderen ist laut Edward Said eine wichtige Grundlage des Verhältnisses zwischen Kultur und Imperialismus. Gerechtigkeit für Serbien bedeutet auch in dieser Hinsicht den neuen Schreib- und Erfahrungsort sowie das neue Sprachsanktuarium schützen. Handke will dadurch diese Art natürliches Reservat bewahren, in dem er weiter Stoff und Inspiration für seine ästhetische Produktion finden kann und in dem seine Repräsentation des südslawischen Raums gültig bleibt. Genau aus diesem Grund erfindet oder resemantisiert er alles, was mit Serbien verbunden ist. Not, Armut, Elend, Rückständigkeit, politische Unterdrückung werden zu ästhetischen Kategorien, in denen der Dichter die Alterität als Faszinosum gefangen hält. Das Land und das Volk werden als Eigentum des Dichters wieder getauft und unter seinem Schutz als zugleich transgressiver und authentischer Ort genommen. Diese Subjektivierung eines Kollektivs hindert selbstverständlich in vieler Hinsicht einen kritischen Umgang mit ihm und lässt es nur als stabile und homogene Gruppe verstehen.

Das imaginierte Serbien ist für Peter Handke eine Alternative zum in Westeuropa gültigen zivilisatorischen Modell. Dieser mythisierte Ort liefert dem westlichen Subjekt eine andere faszinierende Form des Umgangs mit der Natur und mit den Gegenständen, eine andere anti- bzw. vormoderne Lebensweise, die durch eine andere Weltanschauung gekennzeichnet sei. Dieses mythisierte Serbien als Metapher des Friedens wird nach den Prinzipien der Substanziierung, der Reduktion und der Transfiguration konstruiert. Seine Beziehung zum empirischen Serbien ist nur eine indirekte, genauso wie Handkes bukolisches Slowenien-Bild kaum eine direkte Beziehung zum wahren Slowenien hatte. Aber man kann nur schwer behaupten, dass dieses Serbien-Bild eine bloße Erfindung ist.

Die Ästhetisierung der Peripherie, wie sie in Handkes Jugoslawien-Werken erkannt werden kann und die wohl als Äußerung eines Gefühls des Dazugehörens interpretiert werden kann, ist an sich eine Projektion bzw. eine Simulation. Sie ist die Projektion eines Deutsch-Schreibenden in ein Gebiet, in dem er nicht lebt und sicher nicht leben möchte. Obwohl seine Bücher in viele (jugo)slawische Sprachen übersetzt worden sind, sind die Südslawen nicht die Hauptadressaten seiner Jugoslawien-Texte. Handke schreibt für ein deutschsprachiges und westeuropäisches Publikum. Der Beweggrund für das Schreiben ist zunächst ein intellektuelles und literarisches Ritual in der westeuropäischen Öffentlichkeit. Mit seinen Texten nimmt Handke eigentlich Stellung zu einer permanenten Debatte in dieser Gesellschaft über die Wahrnehmung des kulturell

Anderen. Der Andere wird, wie Stuart Hall schreibt, als Gegenstand eines Spektakels wahrgenommen¹⁹ und Handke schreibt, um die Erwartungen eines Teils dieses westeuropäischen Publikums an dieses Spektakel des Anderen zu erfüllen. Er stillt dadurch den Durst dieses Publikums nach einer anderen Inszenierung und Narrativierung des Anderen. Aber sowohl seine Erzählung des Anderen als auch diejenigen, die er kritisiert, gründen auf denselben Denkschemata und derselben Dichotomie. Bei Handke gibt es aber neben dieser diskursiven Dimension eine individuelle und ästhetische Dimension, die seiner Inszenierung des Anderen einen besonderen Status gibt.

19 Hall, Stuart: Das Spektakel des ‚Anderen‘. In: Ders.: Ideologie – Identität – Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4. Hg. von Juha Koivisto und Andreas Merckens. Hamburg: Argument Verlag 2004, S. 108-116.

Leuchtende Fragmente Peter Handkes Projekt des Notierens

Ich beschloß, das Ziel aufzugeben...

(27. Oktober 1976)¹

Im März 2016 erschien Peter Handkes bislang letztes Journal *Vor der Baumschattenwand nachts* mit Aufzeichnungen von 2007 bis 2015.² Im März 1976, also genau 40 Jahre zuvor, hatte Handke begonnen, seine Wahrnehmungen täglich in Notizbüchern festzuhalten und das Notieren selbst zu einem eigenständigen Schreibprojekt zu entwickeln. Die seither entstandenen Aufzeichnungen sind in sechs, und wenn man *Ein Jahr aus der Nacht gesprochen* (2010) auch dazuzählt, in sieben Journalen veröffentlicht worden.³ Auffällig ist, dass Handke mit dem letzten Journal die chronologische Publikationsfolge durchbrochen hat – er hat seine aktuelleren Notizen vorgezogen und jene von Juli 1990 bis 2006 übersprungen. Ein möglicher Grund dafür wäre, dass diese sechzehn Jahre mit dem ‚Jugoslawien-Problem‘ belastet sind, eine andere Begründung könnte eine veränderte Motivation des Notierens selbst sein. So wurde Handkes Bemerkung, dass seit Juli 1990 „kaum mehr ein Mit-Schreiben im Sinn der frühen Journale statt[finde]“ und es sich bei den Notizen in *Gestern unterwegs* (2005) um die „letzte Phase [s]eines Mit-Schreibens mit dem täglichen und nächtlichen Geschehen“ handle,⁴ von Ulrich von Bülow als Hinweis auf die zeitliche Begrenzung dieses Unternehmens interpretiert.⁵ Die Lücke innerhalb der Publikationsreihe wirft jedenfalls Fragen nach der Art und Entwicklung der Notizen auf. Was machte Handkes Projekt des Notierens

1 Handke, Peter: Phantasien der Ziellosigkeit, Notizbuch von 16.9.-3.11.1976, S. 137, Deutsches Literaturarchiv Marbach (im Folgenden DLA), Sign.: DLA, A: Handke, Notizbuch 8; vgl. Handke, Peter: *Das Gewicht der Welt. Ein Journal* (November 1975 – März 1977). Salzburg: Residenz 1977, S. 267.

2 Handke, Peter: *Vor der Baumschattenwand nachts. Zeichen und Anflüge von der Peripherie 2007-2015*. Salzburg / Wien: Jung und Jung 2016.

3 *Das Gewicht der Welt* (1977), *Die Geschichte des Bleistifts* (1982), *Phantasien der Wiederholung* (1983), *Am Felsenster morgens* (1998) und *Gestern unterwegs* (2005), *Ein Jahr aus der Nacht gesprochen* (2010) und *Vor der Baumschattenwand nachts* (2016).

4 Handke, Peter: *Gestern unterwegs. Aufzeichnungen November 1987 bis Juli 1990*. Salzburg / Wien: Jung und Jung 2005, S. 5.

5 Von Bülow, Ulrich: Die Tage, die Bücher, die Stifte. Peter Handkes Journale. In: Kastberger, Klaus (Hg.): *Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift*. Wien: Zsolnay 2009 (= Profile 16), S. 237-266, hier S. 238.

damals aus und wie sind diese neuen Notizen zu bewerten? Welche Bedeutung haben sie für sein literarisches Arbeiten und veröffentlicht als eigener Strang seines Werks?

Um diese Fragen zu beantworten, ist ein Blick in Handkes originale Notizbücher unerlässlich, da es sich bei den publizierten Journalen um keine „treu kopierten“⁶ Abschriften, sondern um eigene, durch Auswahl und Bearbeitung der Notizen entstandene Werke handelt – sie enthalten im Schnitt nur die Hälfte aller Aufzeichnungen.⁷ (Im Folgenden wird immer klar zwischen den unveröffentlichten *Notizbüchern* und den publizierten *Journalen* unterschieden.) Die Notizbücher müssen als für sich stehende Kunstwerke betrachtet werden, die in der ganzen Vielfalt ihrer Einträge und Zeichnungen noch unveröffentlicht sind.⁸ Nur die unredigierten Notizbücher können die ganze Breite des 1976 begonnenen Projekts dokumentieren. Ein erster Teil steht der Forschung bereits zur Verfügung: 75 Stück werden in öffentlichen Archiven in Deutschland, Österreich und der Schweiz aufbewahrt, sechs weitere befinden sich in bekanntem Privatbesitz, eines in unbekanntem (von Letzterem gibt es eine Kopie am Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek). Zusammen zählen sie ungefähr 11.500 eng beschriebene Seiten und umfassen Aufzeichnungen von 1971 bis Juli 1990. Die danach bis 2015 entstandenen Notizbücher – ein beachtliches Korpus von weiteren 153 Notizbüchern mit schätzungsweise 23.500 Seiten – befinden sich seit 2017 im Deutschen Literaturarchiv Marbach; sie sind der Öffentlichkeit derzeit noch nicht zugänglich (vgl. Abb. 1).⁹ Der folgende Rückblick über Handkes Formen des Notierens ist zugleich ein Versuch, diese neueren Aufzeichnungen einzuordnen.

- 6 „Treu kopiert“ bezeichnet Handke dagegen seine Notizen für den Abdruck im Klagenfurter Jahrbuch *literatur/a*, Handke, Peter: „Vor der Baumschattenwand nachts“ (auf „gut Glück“ aufgeschlagenes und „treu“ kopiertes Notizheft). In: *literatur/a. Jahrbuch* 2008. Hg. von Klaus Amann und Doris Moser. Klagenfurt: Robert Musil-Institut der Universität Klagenfurt 2008, S. 8-11.
- 7 In die ersten beiden Journale hat Handke ungefähr zwei Drittel der Einträge, in spätere Journalbände Schätzungen Bülow's zufolge nur ein Viertel der Notizbucheinträge übernommen, d.h. drei Viertel sind unveröffentlicht (vgl. Von Bülow 2009, S. 241). Dieses Verhältnis dürfte auch auf die letzten Journale zutreffen.
- 8 Von Handke wurden lediglich einzelne Blätter mit Notizen oder Zeichnungen meist zur Illustration von Buchumschlägen (z.B. *Die Lehre der Sainte-Victoire* oder *Die Abwesenheit*) oder von Texten (z.B. *Die Wiederholung* oder *Abschied des Träumers vom Neunten Land*) publiziert. Die bislang umfangreichste Veröffentlichung ist ein als Faksimile mit Transkription erschienener Notizbuchausschnitt (Handke, Peter: Notizbuch 31. August 1978-18. Oktober 1978. Hg. von Raimund Fellinger. Berlin: Insel 2015. [= Insel-Bücherei 1367]).
- 9 Von Bülow, Ulrich: Peter Handke: Am Deutschen Literaturarchiv Marbach. In: Pektor, Katharina (Hg.): Peter Handke. Dauerausstellung Stift Griffen. Salzburg / Wien: Jung und Jung 2017, S. 299.

1. Notieren heißt Üben

Das Festhalten von Wahrnehmungen auf losen Blättern oder in Notizbüchern war von Anfang an ein wichtiges Arbeitsmittel des Autors. Neu an dem 1976 begonnenen Projekt war deshalb nicht das Notieren an sich, sondern die Motivation und Ausrichtung des Wahrnehmens und Aufschreibens: Handke hatte sich vorgenommen, wie er in seiner Vornotiz zum ersten Journal erklärt, „auf alles [...] sofort mit Sprache zu reagieren“ und Bewusstseinseindrücke gleich einer „Reportage“ „simultan“ festzuhalten. Die Notwendigkeit der unmittelbaren Reaktion begründete er damit, dass nur „im Moment des Erlebnisses gerade diesen Zeitsprung lang auch die Sprache sich belebte und mitteilbar wurde“. Gerade in diesem „Augenblick der Sprache“, das heißt im unmanipulierten sprachlichen Reflex, seien ihm seine Erlebnisse „von jeder Privatheit befreit und allgemein“ erschienen.¹⁰ Seine verschärfte Aufmerksamkeit beschränkte sich dabei nicht mehr auf Eindrücke, die er für Werke benötigte, sondern galt nun einem offenen, zweckfreien Wahrnehmen. Erst mit diesen erweiterten Ansprüchen konnte das Notieren zu einem eigenen Projekt werden, definiert als ein Mitschreiben der ständig von Selbstbeobachtung und -reflexion vorangetriebenen Durchdringung seines Bewusstseins, seiner Wahrnehmung und Empfindung der Welt.

Dennoch erinnert dieses Programm an das Verfahren des jungen Autors, als die Notizen noch werkgebunden waren, vor allem an das von Handke 1967, gleich zu Beginn seiner Schriftstellerlaufbahn veröffentlichte ‚Manifest‘ *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* (1966), worin es etwa heißt:

Ich habe keine Themen, über die ich schreiben möchte, ich habe nur ein Thema: über mich selbst klar, klarer zu werden, [...] zu lernen, was ich falsch mache, was ich falsch denke, was ich unbedacht denke, was ich unbedacht spreche, was ich automatisch spreche, was auch andere unbedacht tun, denken, sprechen: aufmerksam zu werden und aufmerksam zu machen: sensibler, empfindlicher, genauer zu machen und zu werden, damit ich und andere auch genauer und sensibler existieren können [...].¹¹

Diese Ansprüche konnte Handke auch 1967 nur durch die exakte Beobachtung seiner „Reflexe und Reflexionen“¹² erfüllen. Verbunden sind das Projekt des Notierens und das Grundsatzprogramm von 1967 in der Technik des Übens. Peter Sloterdijk hat dazu 2009 eine grundlegende Studie mit dem bezeichnenden Titel *Du mußt dein Leben ändern* veröffentlicht, die einen klaren Blick auf Handkes Programm erlaubt.

10 Handke 1977, S. 6.

11 Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. In: Ders.: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 19-28, hier S. 26.

12 Ebd., S. 24.

„Üben“ bezeichnet mit Sloterdijk „jede Operation, durch welche die Qualifikation des Handelnden zur nächsten Ausführung der gleichen Operation erhalten oder verbessert wird“. ¹³ Das Moment der Steigerung ist in der Bedeutung des Verbes „üben“ – „durch ständiges Wiederholen anzueignen“ ¹⁴ – allerdings erst in zweiter Linie enthalten; zuerst meint solches Üben eine den Menschen generell bestimmende Verhaltensweise. Durch Wiederholen werden sprachliche und gestische Handlungen erlernt, in der Folge verinnerlicht und tradiert. ¹⁵ Internalisierte „Affekte, Gewohnheiten und Vorstellungen“ ¹⁶ leiten größtenteils unbewusst das Wahrnehmen, Denken und Handeln. „Übung“ im Sinne von „Steigerung der Leistung“ ¹⁷ – dazu zählt auch Handkes Aufmerksamkeitsprogramm – erfordert jedoch mehr Einsatz. Der Übende muss, wie Sloterdijk ausführt, seine innere Trägheit überwinden und versuchen, auf anspruchsvolle Weise das Wiederholen selbst gegen die automatisch wiederholten Verhaltensweisen und unbewusst wirkenden Empfindungen, Wertungen, Vorstellungen zu verwenden. ¹⁸ Der Übende setzt die bewusst „wiederholende“ gegen die von selbst „wiederholte Wiederholung“ ein. Die „Doppelnatur der Wiederholung“ entsteht somit im Wechsel von einem passiven Objekt zu einem aktiven, übenden Subjekt. ¹⁹

Handkes Arbeit zielt auf genau diesen inneren ‚Ruck‘ in die Aktivität: Um gegen das automatische Wiederholen anzukommen und den „Fehler“ zu finden, wendet er sich der Basis seines Problems zu – der Sprache als Mittel zur Selbst- und Welterfahrung. ²⁰ „Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache“, zitiert Sloterdijk Heidegger, um daraus umgekehrt zu schließen: „Sprache, die vom Sein verlassen ist, gerät zum Geschwätz“, ²¹ einem Sprechen, das durch gewohnheitsmäßige Anwendung beliebig geworden ist und weder auf eigener Erfahrung beruht noch neue Erfahrung ermöglicht. Um zu einer ‚belebten‘ und ‚belebenden‘ Sprache zu finden, sind, und zwar beim frühen Handke nicht weniger als beim späten, sowohl die Kritik des eigenen und allgemeinen

13 Sloterdijk, Peter: Du mußt dein Leben ändern. Über Anthropotechnik. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S. 14.

14 Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Erarbeitet von Wolfgang Pfeifer. 3. Aufl. München: dtv 1997, S. 1480.

15 Das gilt auch für literarische Formen, die durch oftmaliges Wiederholen zur poetischen Norm oder Tradition geworden sind und in Folge, wie Handke bereits im „Elfenbeinturm“-Aufsatz bemerkt, leere „Automatismen der Darstellung“ bewirken (Handke: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms 1972, S. 28).

16 Sloterdijk 2009, S. 309.

17 Etymologisches Wörterbuch des Deutschen 1997, S. 1480.

18 Sloterdijk 2009, S. 309f.

19 Ebd., S. 309f.

20 Ebd., S. 221. Als Beispiel für die Fehlersuche und das Zurückgehen zur Basis nennt Sloterdijk Wittgensteins „scharf sezessionistisches Verständnis der ‚Arbeit‘ an den persönlichen Fehlern und an den Fehlern der kollektiven Befindlichkeit“ (ebd., S. 222) sowie seine Sprachanalyse, die bekannterweise Vorbild für Handke war.

21 Sloterdijk 2009, S. 38.

Sprechens, als auch der ‚Glaube‘ daran, mit Sprache Erfahrungen gerecht werden zu können – beides sind Konstanten in Handkes Arbeit.²² Dieses von „Sein“ oder Erfahrung belebte Schreiben ist Voraussetzung dafür, von der Literatur lernen und Neues erfahren zu können. Handkes Üben bildet den Mittelpunkt seiner Arbeit, welche unter anderem darin besteht, Unbekanntes mittels Beobachtung und Reflexion bewusst und mitteilbar zu machen. Es ist – um mit Ludwig Hohl zu sprechen – sowohl ein „inneres Geschehen“ als auch zwingend „nach einem Außen gerichtet“,²³ wobei im Falle Handkes in letzter Konsequenz immer die Öffentlichkeit, der Leser gemeint ist. Sein deutlich didaktischer Anspruch ist es dabei, auch andere zu Üben zu machen oder zumindest aufmerksamer und bewusster werden zu lassen, ohne gleich neue Weltbilder anstelle der aufgebrochenen alten vorzugeben.²⁴

2. Vor 1976

Das hier nur grob skizzierte Übungsprogramm bestimmt Handkes Projekt des Notierens, welches so gesehen aber nicht erst 1976, sondern schon mit seinen ersten literarischen Arbeiten in den frühen 1960er Jahren startet. In Interviews, Briefen oder Aussagen und Aufzeichnungen anderer findet man Hinweise darauf, dass er von Anfang an mit Notizen arbeitete.²⁵ Allerdings sind aus der Zeit vor März 1976 nur zwölf Notizbücher erhalten, vermutlich gab es weitaus mehr.²⁶ Die beiden frühesten stammen

- 22 Eine frühe Arbeit für die Rundfunksendung *Bücherecke* von 1965 macht Handkes Vertrauen in die Sprache deutlich. (Handke, Peter: *Bücherecke* vom 26.4.1965. In: Ders.: *Tage und Werke. Begleitschreiben*. Berlin: Suhrkamp 2015, S. 211-217, hier S. 211.) Die politische Dimension dieser doppelten Spracharbeit des „poetischen Denkens“ erklärt seine Büchner-Preis-Rede von 1973. (Handke, Peter: *Die Geborgenheit unter der Schädeldedecke*. In: Ders.: *Als das Wünschen noch geholfen hat*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 71-80; S. 76f.)
- 23 Hohl, Ludwig: *Die Notizen oder Von der unvoreiligen Versöhnung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 10.
- 24 Handke 1972, S. 20.
- 25 Siehe z.B.: Handke, Peter / Unseld, Siegfried: *Der Briefwechsel*. Hg. von Raimund Fellingner und Katharina Pektor. Berlin: Suhrkamp 2012, S. 40f.; Handke, Peter / Müller, André: André Müller im Gespräch mit Peter Handke. Weitra: Bibliothek der Provinz 1993, S. 10-30 u. 31-45 oder Durzak, Manfred / Handke, Peter: *Für mich ist Literatur auch eine Lebenshaltung*. In: Durzak, Manfred: *Gespräche über den Roman*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976, S. 314-368, hier 319, 325.
- 26 Es handelt sich um folgende Notizbücher: zwei von 1971 zu *Der kurze Brief zum langen Abschied* (Sammlung Heinz Schafroth, Schweizerisches Literaturarchiv der Schweizerischen Nationalbibliothek, Bern [im Folgenden SLA innerhalb der Signatur], Sign.: SLA, Schafroth A-15-a u. A-15-c); eines von 1972/73 zu *Die Unvernünftigen sterben aus* (Sammlung Peter Handke / Leihgabe Hans Widrich [im Folgenden SPH/LW innerhalb der Sign.], Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek Wien [im Folgenden LIT innerhalb der Sign.], Sign.: LIT, ÖLA SPH/LW/W44/1); fünf von 1974 zu *Die Stunde der wahren Empfindung* (Privatbesitz, Siegfried Unseld Archiv Frankfurt am Main); zwei von 1975 zu *SCHULFREI: Oder der Staat und der Tod*

von 1971 und enthalten Notizen zur Erzählung *Der kurze Brief zum langen Abschied* (1972). Diese frühen Aufzeichnungen unterscheiden sich dennoch in mehrfacher Hinsicht von den Notizen ab 1976; sie wurden von Handke auch nicht in eigenen Journalen publiziert, sondern dienten ausschließlich zur Vorbereitung auf einen Text, dessen Titel jeweils auf Umschlag oder Vorsatz des Notizbuchs vermerkt wurde (vgl. Abb. 2). Mithilfe der Notizen sollte das verlangte, auf eigener Erfahrung beruhende, aufmerksamkeits- und bewusstseinssteigernde Schreiben erreicht werden, wobei sich die notierten Wahrnehmungen nur auf jene Formen und Gesten konzentrierten, die für den jeweiligen Text brauchbar waren. Erfahrungen – eigene, gelesene, im Fernsehen oder Film gesehene Handlungen, Dialoge oder Bilder – wurden dazu beim Aufschreiben direkt in das System des Werks übersetzt, zum Teil in ‚Er-Form‘ oder schon als Rede notiert und Figuren zugeordnet (vgl. Abb. 3).²⁷ Viele der Notizen sind in Anführungszeichen gesetzt, nicht nur die Figurenreden, sondern auch mitgeschriebene Aussagen anderer, Selbstbeobachtungen und -gespräche oder Literaturzitate. Die Herkunft der Sätze lässt sich größtenteils nicht mehr bestimmen. Quellenangaben notierte Handke vermutlich nur, um dadurch einen größeren Bedeutungskontext zu öffnen oder sich an seine „Vorbilder“ für gewisse Formen zu erinnern²⁸ (vgl. Abb. 4). Darunter mischten sich vereinzelt Konzeptionsnotizen – zur Entwicklung und Konkretisierung von Figuren, Handlungen, Schauplätzen und poetischen Formen sowie zur Einteilung von Kapiteln oder Akten (vgl. Abb. 5). Allgemeine poetologische Reflexionen findet man hier nicht. Gestartet hat Handke das übende Notieren jeweils kurz vor Schreibbeginn an einem Text. Die anschließende intensive Arbeit mit dem Material ist den Notizbüchern anzusehen, wobei die zahlreichen Markierungen durch Kreuze, Striche, Haken oder dergleichen keine Methode des Zugriffs auf die Sätze erkennen lassen. Möglicherweise wurden sie von Handke noch einmal herausgeschrieben, mit Nummern versehen und dann montiert. In einem der beiden Notizbücher zum *Kurzen Brief* wurden die einzelnen Einträge vermutlich für die anschließende Montage schon im Notizbuch durchnummeriert. Auf seinen neben der Schreibmaschine üblicherweise für Konzeptionsnotizen verwendeten „Beiblättern“ findet man immer wieder Nummernketten, welche auf diese bis heute

(Sign.: LIT, ÖLA SPH/LW/W69 u. W70); zwei zu *Die linkshändige Frau* – eines von 1975 (Sign.: DLA, A: Handke, Notizbuch 1) und eines von Januar-Februar 1976 (Sign.: LIT, ÖLA SPH/LW/W9).

27 Siehe Durzak / Handke 1976, S. 319.

28 Die Orientierung an Vorbildern oder Lehrern ist eine wichtige Hilfe bei der Arbeit gegen die ‚falsche‘ Wiederholung: „Das Vorbild bildet das Leben nicht ab, es geht ihm voraus“ (Sloterdijk 2009, S. 221). Handkes Lehrer sind von Anfang an die anderen Schriftsteller und die Tradition (Handke: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms 1972, S. 19). Vorbilder helfen, die eigene Position zu erkennen, Ideale zu definieren, Ziele zu setzen, Formen zu finden. Sie beeinflussen die eigene Wahrnehmung und Formgebung, dürfen aber nicht einfach imitiert werden, sondern Erkenntnisse und Formen müssen selbst „erarbeitet“, das heißt an die eigene Erfahrung gekoppelt sein.

beibehaltene Technik hindeuten, beispielsweise auf Blättern zum Theaterstück *Der Ritt über den Bodensee* (1971), die sich im Archiv der Literaturzeitschrift *protokolle* erhalten haben (vgl. Abb. 6).²⁹

Nach Fertigstellung des Textes benötigte Handke die ‚verbrauchten‘ Notizbücher nicht mehr, eine weitere Lektüre oder gar Verwendung der Notizen war nicht vorgesehen; die einzelnen Einträge blieben für diese Art der Benutzung undatiert. Handke legte offenbar auch keinen Wert darauf, sie aufzubewahren, denn heute noch vorhandene Exemplare sind nur zufällig durch Freunde oder Wegbegleiter überliefert. Geht man davon aus, dass es für jedes Werk eine solche Materialsammlung gab, fehlen uns bislang die Notizen zu vier Erzählungen, zwei großen und sechs kleinen Theaterstücken, vier Hörspielen, zwei Filmbüchern, einem Lyrik- und einem Kurzgeschichtenband.

Zwischen zwei Schreibprojekten notierte Handke nicht, obwohl er in dieser Zeit weiter arbeitete – seine Werke waren zum Teil über Jahre in Planung, wurden aber im „Kopf“ (Bodo Plachta) entwickelt und nicht auf dem Papier.³⁰ Das Notieren setzte ein, sobald „irgendeine Idee“ deutlich oder „fix“ wurde (ohne schon gänzlich festgelegt zu sein), so dass Wahrnehmungen darauf bezogen werden konnten.³¹ In diesen schreibfreien Zeiten erlebe er sich als sehr passiv, erzählte Handke André Müller 1971. Während aktives Üben und Schreiben die Aufmerksamkeit steigern, die Sinne schärfen und Gegenwärtigkeit bewirke, dabei den Möglichkeitsraum des Erlebens erweitere und „Lust auf die Welt“³² mache, seien die Phasen des Nichtstuns, wie er es zugespitzt formulierte, „stumpfsinnig“,³³ ohne Gefühl und Phantasie; *Leben ohne Poesie* lautet der Titel des Gedichts von 1972, in dem beide Zustände beschrieben werden. Schreiben hilft somit, sich nach außen zu richten und, wie Handke es nennt, „selbstlos“ zu werden, statt in sich zu versinken. Paradoxaerweise ist gerade das Nach-außen-Richten ein inneres Geschehen, welches das Ich stärkt, obwohl sich dieses zurücknimmt.³⁴

29 „Abfallblatt“ zur ersten Textfassung von *Der Ritt über den Bodensee*, [1970], LIT, Redaktionsarchiv *protokolle* (1966-1997), ÖLA 162/01, ohne Sign., Bl. 5; Notizen zu *Der Ritt über den Bodensee*, [1970], ebd., Bl. 2v.

30 Vgl. zur Unterscheidung zwischen Kopf- und Papierarbeiter: Plachta, Bodo: Editionswissenschaft. Eine Einführung in die Methode und Praxis der Edition neuerer Texte. Stuttgart: Reclam 1997, S. 46-58.

31 Durzak / Handke 1976, S. 318-319; Handke / Müller 1993, S. 28-30.

32 Handke, Peter: *Leben ohne Poesie*. In: Handke 1974, S. 9-23, hier S. 21; siehe darin auch das Gedicht *Die Sinnlosigkeit und das Glück* (ebd., S. 103-119).

33 Handke / Müller 1993, S. 30.

34 Auf dieses Phänomen macht Handke bereits 1969 mit dem Titel seines Sammelbands *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* aufmerksam, kommt aber immer wieder darauf zurück; siehe z.B. Handke, Peter: *Die Geschichte des Bleistifts*. Salzburg / Wien: Residenz 1982, S. 224. – Das ‚Selbstlos-Werden‘ oder ‚Niemand-Sein‘, welches die Rücknahme des ‚falschen‘, automatisiert handelnden und wahrnehmenden, eingebildeten Ichs meint, um vorurteilsfreier wahrnehmen zu können, ist ein durchgängiges Bestreben in Handkes Poetik.

Die phasenweise Aufmerksamkeit des Übens machte Handke in der Folge noch weitere Mängel seiner Arbeitsweise bewusst: Erstens fiel ihm auf, dass er seine Wahrnehmung beim Notieren schon auf die spätere Verwendung hin erlebte und damit veränderte. Zweitens registrierte er den großen Verlust von Eindrücken und Entdeckungen, die er nicht notierte, weil er sie für die augenblickliche Arbeit nicht brauchen konnte. Gerade in diesen verlorenen zufälligen, unvoreingenommen-zweckfreien Reflexen und Reflexionen erkannte er das Potential zu einer noch unerprobten Veränderung und Erweiterung des Bewusstseins.³⁵

3. März 1976 und danach

Unter diesen Voraussetzungen wird Handkes Projekt eines werkunabhängigen, täglichen Notierens besser verständlich. Üben besteht eben auch darin, hinderliche Umstände oder Methoden zu erkennen, zu beseitigen und sich neu zu organisieren.³⁶ „Wartet nur – ich bin jemand, der sich organisiert!“³⁷ lautet eine Notiz, die Handke halb beschwörend an sich und halb als Drohgebärde an andere richtet; sie könnte als Motto über dem neuen Projekt stehen. Üben ist ein Prozess, Veränderungen brauchen bisweilen Zeit. Erste Tendenzen zu einem freieren Notieren zeigten sich etwa schon 1970 bei den Vorbereitungen zum Stück *Der Ritt über den Bodensee*. Handke fand seine Notizen, vermutlich weil sie nicht wie bisher ausschließlich vom Werkzweck geleitet waren,³⁸ so interessant, dass er einen Auszug daraus unter dem Titel *Aufzeichnungen zum Theaterstück „Der Ritt über den Bodensee (aus den Notizen zu einem Stück)“* 1970 im Heft 29/30 der *manuskripte* veröffentlichte.³⁹ (vgl. Abb. 7) Seine neue Aufmerksamkeit für die Notizen könnte auch der Grund dafür sein, dass erst danach entstandene Notizbücher Handkes in Archiven vorliegen.⁴⁰

Auch wenn man in den folgenden Erzählungen den Wandel des Wahrnehmens bereits deutlich erkennen kann, dokumentieren erst die zwei Notizbücher von 1975/76 zur Filmerzählung *Die linkshändige Frau* (1976) seine Versuche, werkbezogenes und zweckfreies Notieren zu kombinieren (vgl. Abb. 8).⁴¹

35 Handke 1977, S. 5.

36 Sloterdijk 2009, S. 220f., vgl. auch Hohl 1984, S. 10.

37 Handke 1982, S. 89.

38 Handke / Müller 1993, S. 17.

39 Siehe dazu: Handke, Peter / Kolleritsch, Alfred: Schönheit ist die erste Bürgerpflicht. Salzburg / Wien: Jung und Jung 2008, S. 37.

40 Dass sich die Art und Motivation des Notierens auch mit den Werkideen geändert hat, zeigt sich in den Interviews mit Müller (vgl. Handke / Müller 1993, S. 17, 19, 35), Manfred Durzak (Durzak / Handke 1976, S. 318-319) und Herbert Gamper (Handke, Peter / Gamper, Herbert: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 96.)

41 Siehe dazu die Beschreibungen der beiden Notizbücher auf der Website Handkeonline, <http://handkeonline.onb.ac.at/node/256> und <http://handkeonline.onb.ac.at/node/7> [2.10.2018].

Der tatsächliche Beginn des neuen Notierens bedeutete schließlich eine klare Zäsur, die sich exakt auf den 5. März 1976 datieren lässt. Seinem ersten werkfreien Notizbuch gab er den programmatischen Titel „Eine Woche im März“.⁴² Alle danach entstandenen Notizbücher waren Handke wichtig, sie liegen mit Ausnahme eines verlorenen⁴³ vollständig vor; bis auf kleinere, noch nicht erklärbare Lücken⁴⁴ ist mehr oder weniger jeder Tag dokumentiert. Der Bestand nach 1976 umfasst 70 Notizbücher, die Handke (bis auf die vier schon vorher verschenkten Exemplare) 2008 geschlossen an das Deutsche Literaturarchiv Marbach verkauft hat.⁴⁵

Dieses Projekt der Bewusstseinsreportage war – das ist der wesentliche Unterschied zu einem Tagebuch – von Anfang an selbst Schreibprojekt, das heißt für die Veröffentlichung bestimmt. Damit erhielt nicht nur das Fragmentarische des Notierens Bedeutung als neue, dem augenblickshaften Empfinden der Wirklichkeit entsprechende Kunstform, es erforderte zudem eine Fokussierung auf das allgemein Relevante.⁴⁶ Die phasenweise Aktivität wurde umgeschaltet in permanente Bereitschaft – Handke füllte allein im ersten Jahr des Projekts zwölf Notizbücher mit insgesamt 1250 beschriebenen Seiten. Anfangs kostete ihn das Überwindung, wie seine Bemerkungen „ich übte mich nun darin, auf alles [...] zu reagieren“ oder „bis in den Schlaf hinein zwang ich mich, sofort

42 Handke, Peter: „Eine Woche im März“, Notizbuch von 5.3.-15.3.1976, Sign.: DLA, A: Handke, Notizbuch 2.

43 Peter Handke vermerkte den Verlust in seinem Journal: Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982-1987). Salzburg / Wien: Residenz 1998, S. 109.

44 Zum Beispiel ist unklar, wo die Aufzeichnungen aus der Zeit von 28. Juli 1980 bis 1. April 1981 geblieben sind, die vor und beim Schreiben der ersten Textfassung von *Über die Dörfer* entstanden sein müssen; eventuell handelt es sich um ein eigenes Notizbuch, das Handke verschenkt oder auch verloren hat.

45 Zum Bestand nach der Zäsur zählen 66 Notizbücher in Marbach (Sign.: DLA, A: Handke, Notizbücher), sie sind bis auf wenige Exemplare auch als Kopien im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek vorhanden, und die vier verschenkten Exemplare: zwei von 1976 an Hans Widrich (Sign.: LIT, ÖLA SPH/LW/W12 u. W13), eines von 1985 an Lojze Wieser (Privatbesitz; Kopie: Sign. LIT, ÖLA SPH/LW/W109) und noch eines von 1985; es ist überhaupt nur als Kopie vorhanden, die Aufbewahrung des Originals ist unbekannt (Sign.: LIT, ÖLA SPH/LW/W109). – Eine umfassende Beschreibung der Notizbücher und ihres Aussehens findet man bei Ulrich von Bülow (Von Bülow 2009, S. 239f.).

46 Gegen Robert Musils abfällige Bemerkung über die Mode, Tagebücher zu veröffentlichen, bei denen es sich seines Erachtens nicht um Kunst handle, führt Katharina Mommsen für Handkes Journal an, dass die im 20. Jahrhundert beliebter werdende diaristische Form Ausdruck einer „Suche nach Neuorientierung“ sei, eines Neuanfangs gegen die „Konventionen und Normen“ der künstlerischen Synthese und eines „Bemühens um Lebensechtheit“ (Mommsen, Katharina: Peter Handke: Das Gewicht der Welt – Tagebuch als literarische Form. In: Fellingner, Raimund (Hg.): Peter Handke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 242-251, hier S. 242f.). Christoph Bartmann betont aber, dass es sich bei Handkes Aufzeichnungen nicht um Befindlichkeitsdokumente im Sinne einer „neuen Subjektivität“ handle, sondern eindeutig um Kunst, um „Beobachtungskunst“ (Bartmann, Christoph: „Das Gewicht der Welt“ – revisited. In: Text + Kritik 24 (1989), 5. Auflage: Neufassung, S. 34-41, hier S. 40).

zu reagieren“⁴⁷ zeigen. Seine Lebens- und Arbeitsweise musste dem Projekt angepasst, alles der Arbeit untergeordnet und in sie eingegliedert werden, auch der Alltag als alleinerziehender Vater oder das Nichtstun selbst, das sich nun zum produktiven Müßiggang wandelte. Die nötige Konzentration verlangte den Rückzug aus vielen gewohnten Zusammenhängen, zu dem er sich von Anfang an ermahnte: „Ich muß wirklich vor mir selbst darauf bestehen, allein zu sein! (und nicht jedem nachgeben, der nur 1 Stunde mich ablenkt)“.⁴⁸ Die Notizen enthalten zahllose Arbeitsappelle und kritische Selbstbeobachtungen, auch über die Problematik dieser Radikalisierung: „Die Gefahr bei diesem Nachdenken, Alleinsein, Sehen, Sinnen usw. ist, daß man schließlich sich nicht mehr lockern kann für irgendeine andere Existenz!“ (vgl. Abb. 9)⁴⁹

Mit dem Fortschreiten des Übens gewann das Projekt auch an Dynamik, so dass sich die „Momente der Sprachlebendigkeit“ öfter „ereigneten, schließlich das Momenthafte verloren und zu einem ruhigen, auch heftigen, jedenfalls ständigen Ereignis wurden“,⁵⁰ was keinesfalls bedeutete, dass die Mühen verschwanden, wie eine Notiz ein Jahr nach Projektbeginn deutlich macht: „An jedem Tag die Anstrengung des Sich-Durchdringens“.⁵¹

Was wurde von Handke notiert? Alles, was sprachlich bewusst und somit „Form“ wurde,⁵² vorausgesetzt es war in irgendeiner Weise für die poetische Arbeit relevant: Ereignisse, Beobachtungen, Erfahrungen und Gedanken aller Art, gelesene oder gehörte Sätze, Wörter, Details von Filmen, Bildern, Skulpturen oder Bauwerken, poetologische Reflexionen, Erinnerungen, Werkideen, Träume und Halbschlafbilder. Privates oder Politisches vermerkte Handke selten, seine Aufzeichnungen sollten, wie er sich selbst ermahnt, „nicht in ein Tagebuch ausarten“.⁵³ Die zunehmend häufiger und genauer werdenden Notizen zeugen von seinem sich ständig selbst befeuernden ästhetischen Selbsterziehungsprogramm – wozu auch Lesen, Zeichnen, Kino- und Museumsbesuche, Erkundungsgänge in Städten und an die Stadtränder oder Reisen gehören (vgl. Abb. 10). Die Steigerung des Bewusstseins, des „Wachens und Denkens“,⁵⁴ suchte Handke durch

47 Handke 1977, S. 6.

48 Sign.: DLA, A: Handke, Notizbuch 2, 8.3.1976, o. S. „Alleinsein, Allein-Werden“ wird in den Notizen immer wieder als Voraussetzung für feinere Wahrnehmungen genannt, z.B. in einem Eintrag vom 18. April 1976 im Notizbuch von 16.4.-8.5.1976 (Sign.: DLA, A: Handke, Notizbuch 4, S. 4).

49 Ebd., 5.3.1976.

50 Handke 1977, S. 6.

51 Handke, Peter: Notizbuch von 17.12.1976.-28.2.1977, Sign.: DLA, A: Handke, Notizbuch 10, 20.2.1977, o. S.

52 Handke 2005, S. 8.

53 Handke, Peter: Notizbuch von 8.5.-13.6.1976, Sign.: DLA, A: Handke, Notizbuch 5, 4.6.1976, S. 95b.

54 Sloterdijk beschreibt in seiner Studie diese beiden, auf Heraklit und Heidegger bezogenen Tätigkeiten als Grundkonstituenten des Übens (Sloterdijk 2009, S. 270f.). In diesem „doppelten

ein ‚gezieltes‘ Freiwerden von Zielen,⁵⁵ das nur durch eine gewisse Ritualisierung des Lebens erreicht werden konnte. „Ich werde mich entschlossen verirren“,⁵⁶ lautet eine dieses Paradox beschreibende Notiz. Dieses durch Ziellosigkeit geförderte, nach Innen und Außen hin wachsame Offensein, ermöglicht die „zahlreichen kleinen Ding-Offenbarungen“ in den Notizen – Handke nennt sie einmal „leuchtende[] Fragment[e]“⁵⁷ – und sein Erkennen „symbolischer Prozesse“ (Christoph Bartmann).⁵⁸ Es handelt sich um eine Kommunikation mit der Welt, die Sloterdijk als „mikroreligiösen“ Vorgang beschreibt: Dabei werden Dinge zu Subjekten, die Botschaften an den nun umgekehrt zum Objekt gewordenen Betrachter senden und bei diesem „ästhetische Ergriffenheit“⁵⁹ hervorrufen, wobei es zu einer symbolischen und mythologischen Aufladung beider Pole kommt.⁶⁰ Auf diese Weise vollzieht Handke im Zuge des Übens bereits in seinen Notizbüchern ab 1976 und nicht erst, wie die Forschung bisher annahm, in den veröffentlichten Werken ab *Langsame Heimkehr* (1979), den Wandel zu einem „religiösen“, symbolisch-mythologischen Schreiben. In den Notizbüchern erscheinen die kleinen „Offenbarungen“ im Fragmentarischen der Form allerdings von sich aus offener als in den erzählenden oder dramatischen Werken.

4. Trotzdem weiterhin: Notizen für Werke

Die Art, sich notierend auf das Schreiben von Texten vorzubereiten, hat Handke beibehalten und in das neue Projekt integriert. Seine Notizbücher ab März 1976 waren immer noch, wie auf Umschlag oder Vorsatz verzeichnete Titellisten zeigen, mit der Arbeit an Werkprojekten verbunden (vgl. Abb. 11). Vorteil war nun, dass die Werknotizen über einen längeren Zeitraum angefertigt werden konnten, so dass Entstehungsprozesse für uns in einem anderen Umfang deutlich werden – man findet erste Ideen, auf die Handke oft viele Jahre später zurückkommt: Die am 11. März 1976 notierte Idee „Einen

Vorgang“ eines vorurteilslos-aufmerksamen Wahrnehmens (Wachen) und formgebenden Bezeichnens (Denken) erkennt Bülow „Schillers ‚ästhetischen Zustand‘“ und weist darauf hin, dass Handke das gelungene Zusammenspiel beider im *Versuch über den geglückten Tag* (1991) als „Lesen“ bezeichne. (Von Bülow 2009, S. 238)

55 Vgl. Handke 1977, S. 267.

56 Handke, Peter: Phantasien der Wiederholung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 99.

57 Handke, Peter / Hamm, Peter: Es leben die Illusionen. Gespräche. Göttingen: Wallstein 2006, S. 98.

58 Bartmann 1989, S. 36f.

59 Sloterdijk 2009, S. 44.

60 Dieser kleine religiöse Vorgang basiere, so Sloterdijk, auf den hermeneutischen Grundkomponenten: „Dieses steht für Jenes“, „das Eine erscheint im Anderen“ oder „die Tiefe ist in der Oberfläche gegenwärtig“ (ebd., S. 46).

geglückten Tag beschreiben“⁶¹ wurde beispielsweise erst 1991 mit dem *Versuch über den geglückten Tag* realisiert. Auch konnte er nun mehrere Schreibprojekte parallel entwickeln, wodurch sich andere Zusammenhänge ergaben. Die Werkgenese wurde in den Notizen von poetologischen Reflexionen begleitet, die er vor 1976 nur in Interviews und Essays geäußert hatte. Sobald ein Werk ‚im Kopf‘ ausgebildet war, begann er wie früher damit, passende Erfahrungen in das Werksystem zu übertragen – mit dem Unterschied, dass sich jetzt werkbezogene und zweckfreie Aufzeichnungen mischten und gegenseitig beeinflussten. Kurz vor Schreibbeginn wurde das freie Wahrnehmen von den dichter werdenden Werknotizen zurückgedrängt; sie sind in den Notizbüchern meist an ihren vorangestellten Kürzeln erkennbar, wie etwa „H.d.W.“ für ‚Held der Wiederholung‘, „L.’s G.“ für ‚Losers Geschichte‘, „NeS“ für ‚Nachmittag eines Schriftstellers‘ oder „DKdF“ für ‚Die Kunst des Fragens‘. Sonst sind die Unterschiede zwischen beiden Notizgruppen minimal. Beide ließen sich, wie es Handke für die Journal-Redaktion oder beim Schreiben von Texten gelegentlich auch getan hat, leicht in das jeweils andere System übertragen – eine in ‚Er-Form‘ oder Figurenperspektive notierte Erfahrung konnte in eine neutrale oder ‚Ich-Form‘ rücktransformiert und ‚freie‘ Erfahrungen jederzeit Material für eine Erzählung oder ein Theaterstück werden. Neu ist jedoch, dass Handke nun auch die Notizen zur Korrektur und Überarbeitung von Texten in den Notizbüchern festhält, gekennzeichnet beispielsweise durch „E“ oder „Einf.“ für ‚Einfügung‘ oder „K“ beziehungsweise „Korr.“ für ‚Korrektur‘, und die Werknotizen durch eine das Schreiben selbst reflektierende Ebene ergänzt: Beginn, Fortschritte, Formerrungen-schaften und Probleme oder der Abschluss eines Werks werden kommentiert (vgl. Abb. 12).

Aus der Arbeit mit den Notizbüchern ergaben sich verschiedene Rituale, eine exakte Datierung und Lokalisierung der Einträge etwa, auf das Vorsatz aufgelistete Reiseverläufe und Werktitel der aktuellen Schreibprojekte oder auf den Buchrücken geklebte Papierstreifen mit den Daten der Aufzeichnungen. Außerdem wurde das wiederholte Lesen, Markieren, Kommentieren oder auch Abschreiben der eigenen Aufzeichnungen ein bedeutender Teil des Übens. Es half Erfahrungen einzuprägen, Zusammenhänge herzustellen, Wiederholungen oder eigene Entwicklungen zu erkennen. Handkes Selbst- und Werkmythisierung basiert darauf: In den Notizen werden Motive und Figuren an die eigene Biografie geknüpft, Werke auf Initialerlebnisse zurückgeführt, miteinander verbunden und ins Gesamtwerk eingeordnet.

Das neue Projekt veränderte Handkes literarische Arbeit insofern, als er die notierten Wirklichkeitssplitter, die „Analyse“, beim Schreiben der Texte jeweils erst in

61 Sign.: DLA, A: Handke, Notizbuch 2.

eine „künstlerische Synthese“⁶² bringen musste, für die er als Leitsatz formulierte: „Fragmentarisch erleben und ganzheitlich erzählen“.⁶³ Obwohl er sein altes System der Werknotizen beibehalten hat, war es eine neue Herausforderung, die verschiedenartigen Notizen zusammenzubringen und für jeden Text von Neuem die Verbindung des disparaten Materials oder, wie es Handke auch nennt, das „Gesetz“ des Erzählens zu finden.⁶⁴ Das „Problem der Verknüpfung“ erläuterte er in seiner poetologischen Erzählung *Die Lehre der Sainte-Victoire* (1980) anhand eines Briefs (auch er ist in den Notizbüchern erwähnt), in welchem eine befreundete Textilkünstlerin ein vergleichbares Problem schilderte: Sie stand beim Nähen eines besonderen Mantels vor der Schwierigkeit, sehr unterschiedliche Stoffarten miteinander verbinden zu müssen. Schließlich erkannte sie, dass die künstlerische Idee der Mantelform nicht nur die Auswahl der Stoffteile, sondern vor allem auch die ‚Übergänge‘ zwischen ihnen bestimmte; diese mussten, um die einzelnen Teile zur Geltung zubringen und sie zugleich zu einem kompakten Ganzen werden zu lassen, „klar trennend und ineinander sein“.⁶⁵ Dem Übergang oder „Gefüge“ komme auch beim Erzählen, wie Handke später in *Nachmittag eines Schriftstellers* (1987) betont, immer mehr Bedeutung zu als dem „Material“.⁶⁶

In das Fragmente verbindende Erzählen spielte ein weiterer Effekt des Übens hinein, der Handkes Poetik der „Wiederholung“ möglich machte. Dieser gab seinem offenen Erzählen durch eine besondere Art der Rückbindung an die Tradition einen größeren Rahmen und zugleich für seine Wendung zum ‚Klassischen‘ einen Rückhalt in der Moderne: Das tägliche, formgebende Bezeichnen machte eigene Erfahrungen konkret und erleichterte ein „Wiederfinden“⁶⁷ dieser Formen bei anderen Künstlern, so dass beim Schreiben beides miteinander verbunden werden konnte.⁶⁸ Wie beim Üben selbst, welches zur Steigerung die aktive gegen die passive Wiederholung benützt, zeigt das Wiederholen auch beim erzählenden Schreiben eine „Doppelnatur“. Nur von der eigenen (aktiven) gegenwärtigen und somit modernen Erfahrung ausgehend entfaltet das kombinierende Wiederholen die positiven Aspekte von Erhalt und Erneuerung.

62 Mommsen 1985, S. 242.

63 Handke, Peter: *Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 47.

64 Siehe dazu: Handke / Hamm, S. 97f. und Handke / Gamper 1990, S. 31, 96, 173f.

65 Handke, Peter: *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 104, 116-119, 119. Am 26. März 1980 notierte Handke sich als Arbeitsauftrag, dass „in der Erzählung von der Verknüpfung [...] D.'s Brief der Schlußteil sein wird, wörtlich“, S. 81 (Sign.: DLA, A: Handke, Notizbuch 25).

66 Handke, Peter: *Nachmittag eines Schriftstellers*. Salzburg / Wien: Residenz 1987, S. 27.

67 Handke, Peter: *Der Chinese des Schmerzes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 70.

68 Handke 1982, S. 182.

5. Notizen als Werke

Bleibt noch zu klären, wie sich die Notizbücher zu den Journalen verhalten. Schon kurz nach Beginn des neuen Notierens im März 1976 tippte Handke seine Einträge ab und publizierte kleinere Sammlungen davon probeweise in verschiedenen Zeitschriften⁶⁹ – ein Zeichen dafür, dass er dieser fragmentarischen Notatform von Anfang an Werkcharakter zutraute; ein Jahr später erschien sein erstes Journal.⁷⁰ Für die Veröffentlichung wurden die Notizbücher von Handke redigiert: Die daraus entstandenen Journale enthalten eine sorgfältig zusammengestellte Auswahl an Notaten, welche thematischen, stilistischen und kompositorischen Kriterien folgt. Ausgeschlossen blieb alles, was entweder zu privat oder mit anderen seiner Werke verbunden war: die Werknotizen (nur einzelne wurden in die Ich-Erfahrung zurückgeformt), viele appellative Selbstgespräche und Bewertungen eigener Werke, etliche Lektürezipitate und -kommentare, Kirchen- und Bildbeschreibungen, die Vokabel- und Wortsammlungen sowie sämtliche Zeichnungen (sie druckte Handke erstmals im Journal von 2016 ab); dazu Alltagsnotizen wie etwa Reiseverbindungen, Adressen oder Telefonnummern.

Im Zuge der Redaktion wurden die verbliebenen Einträge außerdem „entpersönlicht“, was bedeutete, die Klarnamen von Personen und Orten zu tilgen oder zu verschlüsseln; sie wurden sprachlich überarbeitet, wobei die Eingriffe, wohl um den ersten Sprachimpuls zu erhalten, bis auf wenige Ausnahmen marginal blieben. Teilweise wurden Einträge umgestellt, zusammengezogen oder montiert. Dennoch sind die Journale nach dem Vorbild der Notizbücher gestaltet und folgen im Grunde der Chronologie der Notate – vor allem bei *Am Felsenfenster morgens* und *Gestern unterwegs*, wobei es in Letzterem auch darum geht, Reisebewegungen deutlich zu machen. In *Das Gewicht der Welt* wurden dagegen vor allem am Anfang ganze Passagen nachträglich datiert und arrangiert, weil sie eigentlich aus den undatierten frühen Werknotizen stammen. Die thematische Klammer des ersten und letzten Satzes wurde erst durch das Verlagslektorat erwirkt (vgl. Abb. 13).⁷¹ Der Anfang von *Die Geschichte des Bleistifts*, der wie eine einzige lange Beschreibung aussieht, setzt sich aus Einträgen in mehreren Notizbüchern

69 Siehe auf Handkeonline in der Bibliografie von Handkes Einzeltexten die Jahre 1976 und 1977, <http://handkeonline.onb.ac.at/node/590/#1970-1979> [2.10.2018].

70 Die Journale wurden mit Ausnahme von *Phantasien der Wiederholung* nicht bei Suhrkamp, sondern von Salzburger Verlagen publiziert: zuerst von Residenz und dann von Jung und Jung.

71 Die ersten Seiten von *Das Gewicht der Welt* sind aus Einträgen dreier Notizbücher zusammengesetzt (Sign.: LIT, ÖLA SPH/LW/W69 u. W70 und Sign.: DLA, A: Handke, Notizbuch 1), sie entsprechen nicht der Entstehungschronologie der Einträge. Die erste Notiz „Als ob man sich manchmal bücken müßte zum Weiterleben.“ (Handke 1977, S. 9; Sign.: LIT, ÖLA SPH/LW/W70, S. 2) wurde im Zuge der Bearbeitung des Journal-Typoskripts durch Handkes Lektor Jochen Jung vorgezogen und an den Anfang gestellt (Sammlung Max Droschl, Sign.: LIT, ÖLA 165/W1, Bl. 1f.).

zusammen (vgl. Abb. 14). Sie fallen zeitlich eigentlich in *Das Gewicht der Welt*, waren dort aber ausgelassen worden, weil es sich um Notizen zum Werkprojekt „Ins tiefe Österreich“ (der späteren Tetralogie *Langsame Heimkehr*) handelte, die noch verwendet werden sollten.⁷² Die Einträge dieses zweiten Journals weisen durch Montage und Auswahl zeitlich so große Lücken auf, dass die Übernahme von Datierungen nicht nur aus ästhetischen Gründen sinnlos war.⁷³ Da *Phantasien der Wiederholung* ursprünglich Teil der *Geschichte des Bleistifts* war, sind auch hier keine Datierungen zu finden.⁷⁴ In den Journalen *Am Felsenfenster morgens* und *Gestern unterwegs* werden Datierungen den Einträgen in Klammern unregelmäßig nachgetragen. In *Ein Jahr aus der Nacht gesprochen*⁷⁵ wurde das Datum ganz und im letzten Journal (vermutlich der großen Lücken wegen) wieder bis auf wenige Ausnahmen gestrichen. Ähnlich verhält es sich mit den Angaben zu Entstehungsorten und Reisestationen: Sie wurden entweder reduziert (*Am Felsenfenster morgens*, *Gestern unterwegs*, *Vor der Baumschattenwand nachts*) oder weggelassen (*Das Gewicht der Welt*, *Die Geschichte des Bleistifts*, *Phantasien der Wiederholung*, *Ein Jahr aus der Nacht gesprochen*).

Handke ediert die Journale nach Werkphasen und Lebensabschnitten: *Das Gewicht der Welt* (1975-1977) zeigt als „Krisenbuch“⁷⁶ die Einfindung in das strenge Übungsprogramm, *Die Geschichte des Bleistifts* (1976-1980) und *Phantasien der Wiederholung* (1980-1982) umfassen die Arbeit an seiner Poetik zum Komplex *Langsame Heimkehr* und an seinem Programm der „Wiederholung“; *Am Felsenfenster morgens* (1982-1987) ist das Journal der Salzburger Jahre und *Gestern unterwegs* (1987-1990) bündelt die Notizen des dreijährigen Unterwegsseins; beide dokumentieren Handkes kontinuierliche Weiterentwicklung seiner Poetik eines symbolisch-mythologischen Schreibens. Mit der Redaktion ging in allen Journalen die formale und inhaltliche Verschiedenartigkeit der Notizbücher verloren. Die Journalnotizen wirken, herausgelöst aus den Entstehungs- und Werkkontexten, tendenziell wie eine Sammlung von Aphorismen.

Nur die unredigierten Notizbücher machen das gesamte Programm des Übens, seine thematischen, poetologischen, arbeitstechnischen Entwicklungen und Kontinuitäten deutlich. Aufgrund ihres Gestaltungs- und Formwillens müssen schon sie selbst, nicht erst die daraus gezogenen Journale, als eigenständige Werke verstanden werden. Die

72 Der Anfang ist zusammengesetzt aus Einträgen von drei Notizbüchern zu „Ins tiefe Österreich“ zwischen 5. Juli und 15. September 1976 (Sign.: DLA, A: Handke, Notizbuch 7 und Sign.: LIT, ÖLA SPH/LW/W12 u. W13).

73 Zu den fehlenden Datierungen in *Die Geschichte des Bleistifts* siehe auch Von Bülow 2009, S. 241.

74 Ein 198 Blatt umfassendes Manuskript ohne Titel zeigt die Einheit beider Journale (Sign.: LIT, ÖLA SPH/LW/W62/2).

75 Handke, Peter: *Ein Jahr aus der Nacht gesprochen*. Salzburg / Wien: Jung und Jung 2010.

76 Mommsen bezeichnet es als „Krisentagebuch“ (Mommsen 1985, S. 244).

inhaltliche Selektion der Notizen, ihre Variation von Reflexion, Werknotiz, Lektürespuren oder Alltagsbeschreibungen, die vielen großen und kleinen Zeichnungen,⁷⁷ welche zum Teil die Notizen überlappen, in die sie übergehen, aber auch die sorgfältige Gestaltung der Umschläge und Vorsatzblätter, die Verwendung verschiedener Stifte, die eingelegten Blumen, Fotos, Zeitungsausschnitte und Briefe oder die offene Handhabe der Bücher – oft und oft findet man darin Kinderzeichnungen der Tochter – rücken die Notizbücher sogar in die Nähe eines Werkes der bildenden Kunst (auch deshalb ist in den letzten Jahren ein Markt dafür entstanden⁷⁸).

6. Und ab 2006?⁷⁹

Ist es wahrscheinlich, dass Handkes Notizprojekt von 1976 im Jahre 1990 geendet hat? Natürlich nicht. Der Autor ist auch heute noch ein Übender. Gerade im Journal *Vor der Baumschattenwand nachts* findet man zahlreiche Einträge die zeigen, dass Handke weiterhin um Verbesserung und Erweiterung bemüht ist, etwa:⁸⁰

- Andacht! Mehr Andacht, Eingedenksein in deinen Alltäglichkeiten!
- Wie du gewürfelt bist worden, so bleib nicht liegen! (eins der 11. Gebote)
- Lernen, lernen, lernen! Und im Lernen täglich sich bewahren – sonst bedarf es keiner Offenbarung
- Ich weiß immer noch zu wenig vom Leben des Geistes, viel zu wenig, viel, viel zu wenig. Und bald wird er schließen, der Tempel des Geistes?
- Ich staune immer weniger, ich staune zu wenig? Eher so: Ich staune schlecht, nicht ‚gut genug‘
- Weitertun, auch um vielleicht zu entdecken, daß wie und wo ich mich geirrt habe und in die Irre gegangen bin

Das Notieren hat zum steten Wandel von Formen und Interessen geführt, aber auch Konstanten erzeugt. Betrachtet man seine beiden letzten Journale (*Ein Jahr aus der Nacht gesprochen*, *Vor der Baumschattenwand nachts*), dann zeigt sich, dass es nun verstärkt um ein von Phantasie, Traum oder Märchen geleitetes Entdecken der Welt oder

77 Vgl. Kepplinger-Prinz, Christoph / Pektor, Katharina: Zeichnendes Notieren und erzählendes Zeichnen. Skizzen, Zeichnungen und Bilder in Peter Handkes Notizbüchern von 1972 bis 1990. Originalbeitrag (8.8.2012) auf Handkeonline, <http://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/kepplinger-pektor-2012.pdf> [2.10.2018].

78 2017 zeigte die Berliner Galerie Klaus Gerrit Friese erstmals in großem Umfang Zeichnungen, die Peter Handke aus seinen Notizbüchern herausgeschnitten hat; einige dieser Bilder sind im Journal *Vor der Baumschattenwand nachts* auch abgedruckt.

79 2006 ergibt sich aus der von Handke in diesem Jahr nach langer Pause wieder aufgenommenen regelmäßigen Veröffentlichung von Notizen im Jahrbuch des Robert-Musil-Instituts *literatur/a* und in der Literaturzeitschrift *manuskripte*, siehe Handkeonline, Bibliografie, <http://handkeonline.onb.ac.at/node/590/#2000-2009> [2.10.2018].

80 Handke 2016, Zitate in der Reihenfolge: S. 28, 135, 138, 328, 378, 381.

„Halbwelt“ vor der „Baumschattenwand“ geht. Die Aufzeichnung von „aus der Nacht gesprochenen“, der Traumlogik folgenden Sätzen und Bildern ist aber wieder nur mithilfe der unmittelbaren Mitschrift möglich; ebenso die Kommunikation mit der Welt – nun nicht nur als ein Angesprochenwerden, sondern auch in Form einer Ansprache Handkes an Dinge, Tiere und Menschen. In der Bemühung um eine anders „wahre“ Sprache (er)findet Handke neue Wörter oder verbündet sich humorvoll mit dem „Geschwätz“, den Redewendungen und Sprichwörtern, um ihnen neuen Gehalt abzugewinnen. Die vielen Zeichnungen deuten auf das wiederholte, aufmerksame Erfassen von Formen. Die Notizen sind weiterhin in Werknotizen eingebettet.⁸¹ Das Notieren ist weiterhin Mittel, um „bei der Stange“ oder „auf der Höhe“ zu bleiben (**Vgl. Abb. 15**).

81 Zu der Verwendung seiner Notizen beim Erzählen erklärt Peter Handke in einem Fernsehinterview anlässlich des Verkaufs seiner Notizbücher an das Deutsche Literaturarchiv Marbach 2017, gesendet im SWR, am 20.10.2017 (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=cYnuYEQmQZY> [14.05.2018]): „Früher, als ich jung war, habe ich mit Notizen gearbeitet, also die ich schon gemacht hatte. Jetzt sind die Notizen in der Arbeit, sie entstehen in der Arbeit und werden eigentlich mehr gegen Ende der Arbeit verwendet, aber ich gehe, ich greife nicht mehr zurück. Ich möchte spontan, versuchen zumindest, die Phantasie walten zu lassen.“

Abb. 1. Die vom Deutschen Literaturarchiv Marbach 2017 erworbenen Notizbücher Peter Handkes von 1990 bis 2015 – 153 Stück, 23.500 Seiten.

Abb. 2. Vor März 1976 entstandene Notizbücher enthielten ausschließlich werkbezogene Aufzeichnungen; den Titel des bearbeiteten Werkprojekts vermerkte Handke am Umschlag oder am Vorsatz – hier die Titelv Variationen zu einem 1975 geplanten Theaterstück, das er später *SCHULFREI oder: Der Staat und der Tod* nannte (Sign.: LIT, ÖLA SPH/LW/W70).

Abb. 3. Die 1972-73 in einem Taschenbuchband gesammelten Aufzeichnungen für das Stück *Die Unvernünftigen sterben aus* bestehen aus Exzerpten, Konzeptionsnotizen oder Dialogsequenzen. Die Haken und Kreuzchen zeigen Handkes Arbeit mit ihnen beim Schreiben des Stücks (Sign.: LIT, ÖLA SPH/LW/W44/1).

Abb. 4a. Notizen von 1975 zu Handlungsabläufen im Stück *SCHULFREI oder: Der Staat und der Tod*: Heinrich von Kleists Erzählung *Familie Schroffenstein* diente Handke als Vorlage für eine Art Verfremdungseffekt im Aktion-Reaktion-Schema (Sign.: LIT, ÖLA SPH/LW/69).

Abb. 4b. Die Notizen zum Filmdrehbuch *Die linkshändige Frau* sind Figuren zugeschrieben – hier Bruno, Rüdiger und dem Kind; als Vorbild für eine Kameraeinstellung erinnert sich Handke an eine Szene aus John Fords Film *Two Rode Together* (Sign.: LIT, ÖLA SPH/LW/W9, S. 8-9).

Abb. 5. Konstruktionsnotizen zum Stück *SCHULFREI oder: Der Staat und der Tod*: Handke teilt die Interaktionen der Figuren „M + F“ (Mann und Frau), „O1 + O2“ (Ordnungshüter 1 und 2), des „Störenfrieds“ und der „Kinder“ in drei Phasen (Sign.: LIT, ÖLA SPH/LW/70).

Abb. 6a. Die einzelnen Notizen zum Stück *Der Ritt über den Bodensee* sind mit Nummern versehen, um mit ihnen beim Schreiben des Textes arbeiten zu können (ohne Sign., Bestand *protokolle*: LIT, ÖLA 162/01).

Abb. 6b. Das Typoskript „Abfallblatt“ von *Der Ritt über den Bodensee* verwendete Handke für Notizen zum weiteren Textaufbau; es zeigt, wie er mithilfe von Nummernketten die Notizen zu einem groben Motiv- und Dialoggerüst montierte (ohne Sign., Bestand *protokolle*: LIT, ÖLA 162/01).

Abb. 7. 1970 veröffentlichte Handke erstmals Werknotizen zu einem Text – seine Aufzeichnungen zum Stück *Der Ritt über den Bodensee* wurden auch im Programmheft der Uraufführung an der Schaubühne am Hallschen Ufer Berlin (Jänner 1971) abgedruckt (Theaterverlag Suhrkamp Archiv, Berlin).

Abb. 8a u. b. Die zweckfreien Beobachtungen zwischen seinen Werknotizen zu *Die linkshändige Frau* nennt Handke am Vorsatzblatt „und anderer Unsinn“ (Sign.: LIT, ÖLA SPH/LW/W9, Vorsatz, S. 36-37).

Abb. 9. Peter Handkes erstes journalartig geführtes Notizbuch mit dem programmatischen Titel *Eine Woche im März*, rechts unten mit dem Datumseintrag „14.3.“ (Sign.: DLA, A: Handke, Notizbuch 2).

Abb. 10a. In Handkes Notizbüchern ab 1978 findet man immer wieder großflächige Zeichnungen wie diese vom Salzburger Kapuzinerberg am Neujahrstag 1980; die freien Stellen um die Zeichnung wurden auch für Notizen genutzt (Sign.: DLA, A: Handke, Notizbuch 24).

Abb. 10b. Vogeltritte am Boden einer Wasserlache als Schriftzeichen, zwischen Notizen zur Erzählung *Kinder-geschichte* Anfang Juni 1980 (Sign.: DLA, A: Handke, Notizbuch 25).

Abb. 11. Am Vorsatz des Notizbuchs von Oktober bis Dezember 1987 vermerkte Handke seine Wohnadresse, die bearbeiteten Werkprojekte – „Die Kunst des Fragens“, „Der Bildverlust“ und „Versuch über die Müdigkeit“ – sowie seine Aufenthaltsorte und Reisestationen (Sign.: DLA, A: Handke, Notizbuch 55).

Abb. 12a. Die Seite aus dem Notizbuch von 1986 zeigt das Ineinander von unterschiedlichen Notizen: Lektüreexzerpte (Eliade, Wolfram von Eschenbach), von Korrektur- und Ergänzungsnotizen zur Erzählung *Nachmittag eines Schriftstellers* (NeS), Aufzeichnungen zur Filmerzählung *Die Abwesenheit* (DA) und zweckfreie Beobachtungen (Sign.: DLA, A: Handke, Notizbuch 50).

Abb. 12b. Konzeptions- und Werknotizen zum Theaterstück *Das Spiel vom Fragen* im Notizbuch von 1988; die Notizen sind den Figuren zugeordnet – „Ms.“ (Mauerschauer), „P.“ (Parzival) oder „E.“ (Einheimischer) (Sign.: DLA, A: Handke, Notizbuch 59).

Abb. 13. Das Typoskript von *Das Gewicht der Welt* enthält die von Handke aus seinen Notizbüchern (hier aus *SCHULFREI oder: Der Staat und der Tod*) ausgewählten und redigierten Notizen; es diente als Satzvorlage für den Druck und ist mit Anmerkungen des Lektors Jochen Jung versehen (ohne Sign., Sammlung Max Droschl: LIT, ÖLA 165/01).

Abb. 14. Die Druckfahnen von *Die Geschichte des Bleistifts* machen die starke Redaktion der Journale deutlich (ohne Sign.: LAS, Bestand Residenz Verlag).

Abb. 15. Peter Handke lesend, Briefe schreibend, notierend an seinem Gartentisch in Chaville; Foto aus Malte Herwigs 2010 erschienener Biografie *Meister der Dämmerung*.



Abb. 1. Notizbücher von 1990 bis 2015 (© DLA/Foto: Chris Korner)

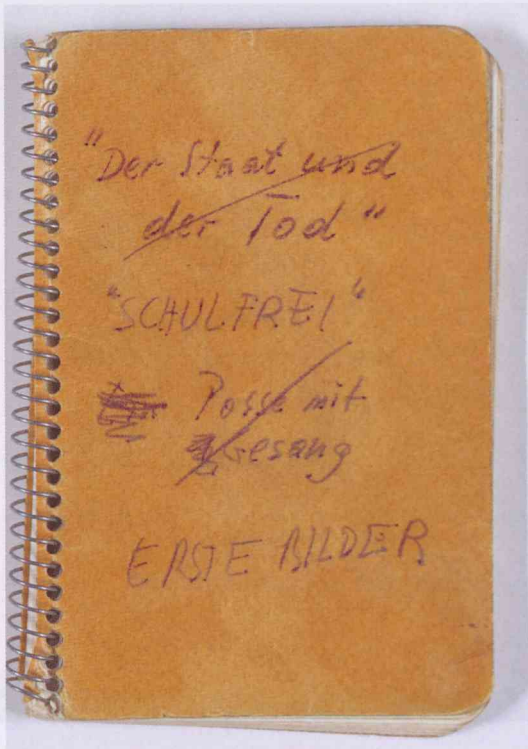


Abb. 2. Notizbuch mit dem Titel *SCHULFREI*, ohne Datum [1975]

Die Unvernünftigen sterben aus

X
"Wie geht's dir?" "Gut". - Es trübt sich
aber wird so am" - und schon
beginnt er zu weinen am, unversehrlich
"Nächst zu diesem Nagel, der am
der Wand hängt?" - "Ja." - "Der ist
lang, ~~aber~~?" - "Sehr lang". - "Und
wie dick ist dein Kopf?" (oder
Traumdialog)

"Nagel meinem Tod"
Und mit dem Aussehen stellte
sich die Liebe ein

"Ich bin so traurig" - "Freud?"

Nachdem sie lange gesprochen hat,
sagt er plötzlich: "Ich kann mich
nicht mehr konzentrieren", und sie
hinken innerlich in die Arme

X
Zwei Kinder im Ausdauer-Wettbewerb

12
beiläufig die Krücke
abnehmen & verschwinden
(im hinteren)

Jemand tut etwas Augen-
deln, aber Hornhörn-
am Ende fällt der andere
zu Ohnmacht

Jemand berührt einen ab,
wie wenn einen Finger im
Mund klappt und oben
den Finger betrachtet

unpöblich eine Kette von
Aktion-Reaktion erfolgen
ganz überraschende, wider-
sprüchliche Reaktionen, aber
ganz keine (Klein, Familie
Schaffhausen)

13
Mausch von Bewegungen +
Aktionen: ein anderer
hört heimlich auf + be-
lauscht, der erste, selb-
stam erappt, erschrickt

der Beobachtete merkt, daß
er beobachtet wird und
richtet seine Handlungen
darauf ein, während der
Beobachter um der
Beobachtete ist

Jemand "zeigt sich" und
im Hintergrund und ver-
schwindet und verschwindet
auch das Vordergrund-
sehen

Große Spielvorbeugung für
Kinder: und dann spielen
die Kinder 2 Bewegun-
gen und verlassen nicht

Abb. 4a. Notizbuch mit dem Titel *Der Staat und der Tod*, ohne Datum [1975]

hat im Bett ein Schnupfen ausser
 sehen will
 "Hörst du nicht die kleinen
 Whiskey oder Woodpecker? (Was können
 sie dir antworten?) - "Ja, dann sag
 dir gleich SIE zu mir." (Bravo)
 B + Küchlein spielen schon gemeinsam
 7. Februar
 Sie kam mit geschlossenen Augen:
 "Das Kind: Lebst du noch? Nein,
 ich sehe Fäden, die entstehen
 am Ende der Anatomie,
 von selber." Das Kind protestiert,
 sie mit auf dem Spielplatz
 "Schau, das da nicht vom
 Kleinen krank, brist!
 Sie klammern sich an die
 Aufse, als ob sie fernsehen
 der Ausflug nach Frankfurt
 (das Kind hat) dann gefallen
 und sie fällt auf den Teppich!

Gegen Mittwoch ist ~~das~~ ^{die} ~~Kind~~ ^{Kind}
 Sohle von Hans und Hanne
 mit neuen Redensarten
 und die ~~Kind~~ ^{Kind} ~~von der~~ ^{von der} ~~Kind~~ ^{Kind}
 Zohnner, lieber
 demütig mit/
 (Sie Kinder und ihre Eltern)
 Das Kind: "Es erwartet den"
 ihm gefallen Tantelellen,
 Hölzchen etc.
 Vor dem letzten 5 Minuten, wo sie
 so schon allein ist, steht sie
 auf oben rotzelle 10 Minuten mit
 dem Kind (ohne Schnitt!) wie
 ein Jagd auf ein RLP von, von R.
 Schmidt + J. Stawant in "Two
 Rode Together" v. J. Ford
 In erzählt dem Kind, wie es 2 Malen
 am Meer gewesen hat, wie
 vom Hand luge im Wald
 gelogen hat auf die Name
 betrachte

Abb. 4b. Notizbuch zu Die linkshändige Frau, Jänner-Februar 1976

4 M + F können auf
einem für den Tod
vorgezeichneten Course

1. Phase: Integration
versuche durch $O_2 + O_1$
von M + F - halbe
Erfolge

2. Phase: hypoten als
Normalsch, als Kiler

O_2 kommt aus dem Kopf
M + F ~~ist~~ Kivolidisier
sich

3. Refreng von O_2
Anhebung von O_1

4. Allgemeine Refreng

5 Auf den Baubau:

ein Totenkopfsymbol +
ein Reformulations-
symbol

Wie die Patrouille mit
1. Finger festhält, über sie
beim Vorantreten
mordet sich die Fingernägel
sauer

ff der Mann
kriegt unwill-
Kriegl, bei angeketteten
Gesicht, stol den Totet
mit der schiefen Wand
muss

Hilfsgeräten werden unter-
funden: dass Klicchen

Abb. 5. Notizbuch mit dem Titel SCHULFREI, ohne Datum [1975]

Es hat schon Schön, wenn man
wenn etwas befruchtbar ist!

am Will hier ist gekochte

Junia 6, die alte was 4
spezial sagt. Für Publikum und
einmal in allgemeiner sagt:

Einmal
haben die 2

Bauern mit-
ein and

Es scheint nicht, wie
antworten auf Ihre
Frage keine Antwort! —

Es gibt Fragen, auf die
man keine Antwort erwartet.

hi scheint ihm, nachdem er
redet, phantastisch an, als
bei sie aufgewacht

104

Wie wenn man bei Beginn über
die Dinge geht und auf der
anderen Seite den Gegenstand
zusammenhängt

Junia 6, die alte was 4
Kopfstein, liegen - Densitop

Man ist wie wenn man sich selber kitzeln will
= mit 2 selber kitzeln

Jemand zieht sich die Schuhe an. „Du gehst weg?“ – „Nein, ich ziehe mir nur die Schuhe an.“

Jemand redet und redet; plötzlich unterbricht er sich und sagt zum anderen: „Aber Sie wollten doch etwas sagen!“

Mitten im Gespräch scheppert ein Schlüsseldeckel lange auf dem Tisch.

Zwei werden immer verwechselt, obwohl sie einander garnicht ähnlich sehen. Jemand wird gerufen: aber nur sein Name. Was heißt das? Sollte er kommen, oder wollte man nur fragen, ob er noch da sei?

Jemandem wird Geld herausgegeben, und zu früh wird das Kleingeld von der Unterlage genommen, sodaß er peinlich auf die Scheine wartet: er legt also das Kleingeld auf die Unterlage zurück

Jemand schüttet den Kaffee neben die Tasse, aber nicht als Witz, sondern weil er nicht anders kann

Zwei reden ganz alltäglich, in Fragen, Erzählungen, Antworten, bis sie allmählich, während das alltägliche Reden weitergeht, immer feindseliger werden

Jemand kriegt was zu kosten – alle warten, daß er Zeichen gibt, wie es schmeckt – er braucht nun sehr lange, um Zeichen zu geben, und alle atmen dann auf

Konstellationen von Gegenständen, die zu hierarchischen Situationen führen: jemand stellt sich hinter einen Tisch: ein anderer kommt und will das, was auf dem Tisch liegt, kaufen – Angebote und Nachfrage entwickeln sich, zufällig

Etwas liegt auf dem Boden, jemand ZEIGT darauf, ein ander bückt sich, die Beziehungen entwickeln sich zufällig

Jemand will weggehen, vergißt aber, für alle deutlich, einen Gegenstand mitzunehmen, von dem er doch die ganze Zeit geredet hat – als er schon fast weg ist, fällt er ihm endlich ein, und er kommt zurück und holt ihn, vergißt dann aber wegzugehen

„Als ich einmal – jetzt weiß ich nicht mehr, was ich sagen wollte!“

Jemandem fällt mitten im Reden ein Wort für einen Gegenstand nicht ein – er bricht ab und denkt nach, alle wollen ihm helfen und raten, was er wohl gemeint haben könnte, das Gespräch verstreut sich, schließlich fängt ein ander alles auf, indem er eine ähnliche Geschichte erzählt

Jemandem ist die Hand eingeschlafen; als er etwas ergreifen will, fällt es ihm aus der Hand

Ein Kind, wie vor dem Schlafengehen, wird hereingebracht; die Tischlade steht weit offen: das Kind schreit WIE AM SPIESS; jemand schiebt die Tischlade zu, und das Kind beruhigt sich sofort und wird weggebracht

Jemand schlägt die Hände vors Gesicht. „Du weinst?“ – „Nein, ich schlage nur die Hände vors Gesicht.“

„Was ist das?“ – „Ein Stuhl!“ – „Das weiß ich. Aber warum steht er da?“

„An was dachtest du gerade?“ – „Ich kann es nicht sagen.“ – „Dann hast Du an nichts gedacht.“

Jemand redet heftig, ohne dabei eine Geste zu machen!

Sie zwinkert ihm zu. Er schüttelt den Kopf und legt den Finger auf den Mund.

Jemand fragt: „Darf ich mir das nehmen?“ Und dabei hat er schon die Hand danach ausgestreckt.

Jemand beugt sich über die Hand einer Frau und beißt sie.

„Reden wir von etwas anderem!“ Und sie reden alle von etwas anderem, aber mit den gleichen Sätzen!

„Nicht erschrecken!“ – „Haben Sie mich aber erschreckt!“

„Warum arbeitest du nicht?“ – „Ich versuche nachzudenken!“ – „Ich habe dich nicht gefragt, ob du denkst, sondern warum du nicht arbeitest.“ – „Mir kam plötzlich ein Gedanke, und ich konnte keinen Finger mehr rühren.“

„Je länger ich dich ansehe, desto gespenstischer kommst du mir vor.“

Jemand SPRICHT, und alles renkt sich wieder ein.

„Alles tut mir weh, das Sehen, das Hören, die Knöchel an der Hand, die Brustwarzen, dieser Tisch dort ... Als ob man sich an allem schneiden könnte ... wie Rasierklingen! Apropos Rasierklingen!“

„Im Augenblick empfinde ich so heftige Zärtlichkeit für dich, daß ich sehr gereizt bin. Vielleicht werde ich dich gleich schlagen.“ Er schlägt sie.

„Sie ist so schön, daß man Angst um sie hat“

Jemand kommt in den Raum wie der Eigentümer, der andre wie ein Besucher

„Kommt diese Seite nach innen oder nach außen?“ – „Nach innen!“ – „Ich möchte sie aber außen!“ – „Wie sie wollen!“

„Er schlief auf Disteln!“ – „Ich kann mich nicht erinnern, so einen Satz jemals gehört zu haben: also kann er garnicht auf Disteln geschlafen haben!“

Peter Handke, aus den Notizen zu „Der Ritt über den Bodensee“

Abb. 7. Programmheft der Uraufführung von *Der Ritt über den Bodensee*, Berlin 1971

AMINA. A.H.

Die linkshändige Frau

(und anderer Unsinns)

Bruck & Köstner
1/2 Jahre geübt
Menschen Pflanzern
Hofen Zornschlichte
Substanz mit 1/2 Bush und 1/2 Bush

Die sagt zu mir: Man hat das
Gefühl, sie können alles!

Sie liebt in der Erde gehen
auf und weggehen, Zucken einander
nicht wird das eine kleiner und
kleiner, wie im Feuer kleiner
wird, und es ist sehr viel, die
Ziffern stehende Fenster, die
sie steht auf, aber das bedeutet
nicht, dass sie gehen soll; sie
hält es nur vor der Krankheit
des Sonnenstichs sitzend
nicht mehr aus

Eine nicht gewundene Konstante
Ringspe von letzten Frühjahrs,
klein, hart, schlingig, stark,
hüllt in im roten Februar
plötzlich im Sonnenwein
von Baum hart auf den
Boden

Sie schon großen Mistbeuge
in den kalten Bäumen

Sie Jung oder Fülle leicht
zu den Fingern hin und her

anglimmt

am wieder ein sind mit allem
dann fängt ganz woanders ein
einzelnes Führen an

Sie Autos bewegen sich hin und her
in der Ebene auf einer geraden
Straße, wirkt im Schatten der
Bäume, wirkt in der Sonne,
bunt, wie hell und
stark, wirkt ein Fluss, in
einer einzigen Bewegung

Aus der, am alten Baum am
am Ufer reflektieren die
Wellen ^{körper} ^{Wohl} ^{ist} ^{wie} ^{Flüsse}
mit der Sonne ^{unter} ^{der} ^{Sonne}
sich wellen ^{mit} ^{der} ^{Sonne}
sich wellen ^{mit} ^{der} ^{Sonne}
sich wellen ^{mit} ^{der} ^{Sonne}
sich wellen ^{mit} ^{der} ^{Sonne}

Lehn ruht auf einem Pfad
deses Ruckels, das ist
wenn man umhüllt, durch
den Stock, es merkt, wie am
Pfad, an dem man ist, an
dem Fund. Holz am umfassen

See
Die Fähr für Beglede, ⁱⁿ
Geschwinge - und der ^{fest}

rechtbedeuten (Karten) dabei gleich
und ich, einem Pion
er schließt sich das Haus, und
ich erkenne um ihn das
Ganzes oder weit

Nachdem ich meinen Kopf
in den kleinen Pfad gesetzt
habe, spüre ich umgeben auf
dem Feldweg Wald und den
Zäunen

Etwas Taktmesser, etwas 1X
gekennzeichnet zu haben mit es dann

nicht mehr zu schaffen
ein. Kopf empfinde ich noch als lebend in der
Bewusstheit, und das ganze schon nicht mehr

(was sie sich jetzt im Bad allein können)
Es ist kein Versuch, nur

die Beschränkung

Viel flachen umhüllt in
Bewusstheit, ohne wegzufahren

Sichs berge, das ist, und
noch immer ist etwas

Himmel, als wollte er
nicht mehr wissen, ein

und plötzlich heller, Wald
und Wald Himmel

Er bringt für länger, eine
er beschließt, dass das und

philosophisch ist, dass die
Fahrt, im überausend, Wald

umhüllt!

der Vorstellung auf dem Lande
ist wie ein Wald und Wald

in der Wald Wald Wald

auf dem Lande ist er nur
ein

14.3.: Traum, Wald zu
werden: Wald und Wald

Abb. 9. Notizbuch von 5. bis 15. März 1976

solches Durcheinander, das Boles wird
Liebe für mich nur bei Krankheit und
Hörnung ^{an den} können
in der Ebene ein Lichter haan
das beim Schlittenfahren den Himmel
schön findende Kind (Lebpreis des Himmels
von einem Kind)

C. 5 Zeichnungen: Er hat gar keinen Vollständigkeitszwang!

1. 1. 1988 Plantaric: Gefühl der Stä-
sigen Unüberwindlichkeit
"Weiter erzählen"

Rasteln (im Mangel) der ^{alten} Land-
Narren, bis alle guten Wörter leben
(verblassen da alle guten Wörter leben)
den ~~winterlichen~~ Fluss aufwärts: ob
~~Wort~~ ordnet sich wieder zu Farben, (die
Farben sind die Sinne, und die Farben-
Linie bilden den Menschen zum braun,
Berggrün, weiß, Auen Fluß/Walden,
Morgen/Schnee); und das Rauschen
des Wassers wird das des Berges
(Peters Land)
Ein junger Mensch findet sich überall
zuletzt"
die Möwen vor dem Berghang

43. "Bringen's nur heut den Menschenher,
der kein Geld braucht"
"Ich bin froh, wenn ich weis, ich bin an
Ort und Stelle" (alte Frau)

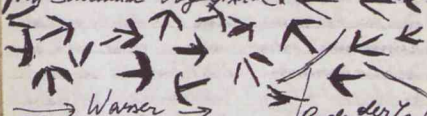
"Ich habe ein halbes Paradies, die Sonne.
(Und das ist schon alles)"

Baumkronen an einer Stelle im fernen
stille Wald atmet hell schwebend in
helle Wolken vor einer
Finsternis
Schleier

Es sind dort -
sich die
Schatten bilden die
die Gestalt der Körper, eine
Verbindung von Schatten - Form aus Stoff Arbeit
(in Ortlosen)

Wenn wir nun vom Flugberg aus man-
chmal durch rosa Abendwolken, unter die
schon fastere Erde sieht
und tatsächlich sah ich den Kappuzinerberg
mit den Kiefern, dem Lärchen und dem Ficht
mit den Schollen, als einen Heimberg
sah durch die schlanken Bäume den
Besucher immer als in einem schönen

Abb. 10a. Notizbuch von 19. Dezember 1979 bis 30. März 1980

212
Auf dem Feldweg am Grund der Hefen-
Lache, die im Nachhinein wird schon schon
im Schlamm Vogeltritte! 
Wasser →
Schrift der Vogelspuren am Boden der Lache
Man muß mit jedem polack etwa
HEBEN können (Dicks, macht gerührt)
Fähig werden, Vogel anzureden
die Bismarckine bewegt sich auf dem sehr
steig wie auf der ausgelegten Leitern
die "Kindergeschichte" muß eine (unaußfällige)
Dramatik haben: es darf kein Betel sein,
sondern muß eben eine Geschichte sein, die
Dramatik: die Geschichte muß schweben
zwischen Gefahr und Hoffnung, dem Tragi-
schen und dem Tröstlichen! so wie ich
eben vom Beginn das Kind gesehen habe
wie die Lehrer darstellen? als "Schergen"
(der Betlehener, Kinderwund)
Geräusch von Zerbrechendem: es klingt,

213
nach Kotharen
für seine (Parsirs) Kunst ist die junge
Lange eine besonderer Weise bestimmter
Weil sie nicht das Ende, sondern den Wen
"Ernung" und somit das Neben seiner
Eldete ausmacht" (so sah ich auch 't
und mich von Anfang an als Gruppe —
von stärkehen "in der Nacht des
abwchenden") (Touwar sah ich auch
mit den Geschwister in einer Gruppe)
6.6.1980, das Mogenlicht als Wetter-
tenden
Einmal sollte dem Erwachsenen doch die
Gewünschte biblische Schmaheide auf das
Kind gelingen ("Kindergesch.")
wie genau sich h. immer gemerkt tenet
wie oft ihr Bett nicht gemacht war! "Was
mal hast du vergessen...") - das gemacht
Bett muß ihr viel von häuslichem Frieden,
Anwesenheit des andern, bezeichnen
7.6.1980, die alte Angst um...: Es war,
als ob die Seele überfahren würde
Sie erzählte, wie sie als Kind einmal die

Abb. 10b. Notizbuch von 2. März 1980 bis 22. Jänner 1981

Ex - Ex - Misere

Peter Hauswiler
A-5020 Salzburg
Mönchsberg 17A

Wien, Tel. 0662/844178
Salzburg, Paris, Burgund (Beaune,
Troyes, Autun, Vézelay), Paris
S. Anton, Schwyz, Kelheim, Bad
Pirna, Priffling, Kempten, Neuhof, Bad
Kreuznach, Jülich, Linz, Br.
Frankfurt, Bonn, Bielefeld, Köln
"Die Kunst des Reisens"
Fragen

"Der Bildverlust"

"Versuch über die
Möglichkeit"

→ Paris, Malmesbury, Anton,
Lanz, Lander, Niv, Salit (am
Monsieur Sibent), Trochu,
Sibent, Dubrovnik, Lander, Lander
Lander, Lander, Lander, Lander,
Mali, Lander, Lander, Lander

→ Tilge → Juchend:
930 1030 11 1230
1240
1430
→ Skizze: 1500

07.10.55

Abb. 11. Notizbuch von 7. Oktober bis 9. Dezember 1987

krummen Form ist es, die die
Religionsgeschichte möglich macht"
(Eliade)

NeS, Ep.: "Auf einmal hatte er
es nicht mehr so eilig. Auf einmal
wirkte das ganze ^{Land} Haus, durch das
eine ~~andere~~ ^{andere} alte
verwundene Wort durchstrahlt
begleitet und wohlwollend."

Sie Pilgerorte, Schmuckorte eingee-
ordnet in den Wohnort (DA)
durchdringt (-weist?)

DA: Der Joke u. d. einen Schick
NeS; statt "Vision" "Erleuchtung"
(Kerr.)

NeS: Blicke auf den Berg: eine vom
gläsernen Schnee dort eingefasste
rotbraune Flecke (Kerr.) [Flecke
Kubek?] (gläserner Berg)

Dieser herrliche, vertrauliche, warme
Novemberabend, und meine Erwartung,
diesen Zitronenfaller zu sehen, und
meine Unfähigkeit, der Schönheit zu
entsprechen, und meine Bedrückung
deshalb, und mein Gesicht trotzdem
dieser Welt, wie sie sich heute
zeigt als Raum unter der Sonne,

zu entsprechen, usw., usw. (Brunner
Hausgasse) (meine Verkümmen, meine
Lichthaus Unfähigkeit, zu entsprechen...)

Auf einer Seite zu "Parzival": "Navi,
"Högel", "Einfaltspinsel" (gut, daß ich
das Epos nicht so recht kenne, als
ich "Narpar" schrieb...)

"Linde... nicht zu hoch und nicht zu
bärt, die Maße waren angemessen"
(immer wieder im P.)

die schimmernde Wolke der Wäld-
chen und der Wäldchenstreifen im
Himmel ("und") [Auch das "Und"]
immer wieder im Parzival, als höchste
Einfalt: "Fürst Gouvenemens saß
ganz alleine / und die Lindengrass
warf ihren Schatten auf den Hügel
großer, höfischer Erziehung"
(das Vorwinterbild)

Erwärmung der Linie in der Sonne
Wie lang die Tage sind im "Parzi-
val", jeder Tag ein Welttag, am
Morgen noch die der Mutter, dann
der erste Ritterkampf vor Nantes,
dann zur Burg des Jouvainens
J: zu P.: "Wenn schmeißt ihr endlich
von der Mutter?"

Abb. 12a. Notizbuch von 28. August bis 24. November 1986



Abb. 15. Peter Handke in Chaville (© Malte Herwig)

Autorinnen und Autoren des Bandes

Zsuzsa Bognár

Geb. 1961, Dr. habil., Univ.-Dozentin und Leiterin des Lehrstuhls für Germanistik der Katholischen Péter-Pázmány-Universität. Forschungsschwerpunkte: Deutsch-ungarische kulturelle Beziehungen; Essay und Literaturkritik in der Moderne. Buchpublikationen: *Irodalomkritikai gondolkodás a Pester Lloydban 1900-1914* [Literaturkritisches Denken im Pester Lloyd] (2001); Michael Josef Eisler – Eine Werkauswahl (Hg., 2002). „Ihr Worte“. *Ein Symposium zum Werk von Ingeborg Bachmann* (Hg. mit Attila Bombitz, 2008); *Gelebte Milieus und virtuelle Räume: Der Raum in der Literatur- und Kulturwissenschaft* (Hg. mit Klára Berzeviczy und Péter Lökös, 2009); „Als Mischprodukt verrufen“: *Der literarische Essay der Moderne* (2017).

Attila Bombitz

Geb. 1971, Dr. habil., Univ.-Dozent, Leiter des Lehrstuhls für österreichische Literatur und Kultur und wissenschaftlicher Betreuer der Österreich-Bibliothek der Universität Szeged. Franz Werfel-Forschungsstipendiat der Universität Wien (2001-2003; 2011-2012). Forschungsschwerpunkte: Österreichische und ungarische Gegenwartsliteratur. Mitherausgeber der Österreich-Studien Szeged. Herausgeber des Werkes von István Baka (2003-2009, 2016). Wichtige Publikationen: *Mindenkori utolsó világok. Osztrák regénykurzus* [Letzte Welten. Ein österreichischer Romankurs] (2001); *Akit ismerünk, akit sohasem láttunk. Magyar prózaszeminárium* [Wen wir kennen, wen wir nie gesehen haben. Ein ungarisches Prosaseminar] (2005); „Die Wege und die Begegnungen“. *Festschrift für Károly Csúri zum 60. Geburtstag* (Hg. mit Géza Horváth, 2006); „Égtájak célkeresztjén“. *Tanulmányok Baka István műveiről* [„Im Fadenkreuz der Himmelsrichtungen“. Studien zum Werk von István Baka] (Hg., 2006); „Ihr Worte“. *Ein Symposium zum Werk von Ingeborg Bachmann* (Hg. mit Zsuzsa Bognár, 2008); *Österreichische Literatur ohne Grenzen. Gedenkschrift für Wendelin Schmidt-Dengler* (Hg. mit Renata Cornejo, Slawomir Piontek und Eleonora Ringler-Pascu, 2009); *Brüchige Welten. Von Doderer bis Kehlmann. Einzelinterpretationen* (Hg., 2009); „Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?“ *Ein Symposium zum Werk von Thomas Bernhard* (Hg. mit Martin Huber, 2010); *Harmadik féldő. Osztrák-magyar történetek* [Dritte Halbzeit. Österreichisch-ungarische Geschichten] (2011); *Spielformen des Erzählens. Studien zur österreichischen Gegenwartsliteratur* (2011); *Bis zum Ende der Welt. Ein Symposium zum Werk von Christoph Ransmayr* (Hg., 2015); *Ragyogó pusztulás. A kortárs osztrák irodalom antológiája* [Strahlender Untergang. Eine Anthologie österreichischer Gegenwartsliteratur] (Hg., 2016); *Literarischer Text und Kontext. Ein Buch für Károly Csúri* (Hg. mit Joachim Jacob, 2018).

Thorsten Carstensen

Geb. 1979, Ph.D., Associate Professor of German an der Indiana University–Purdue University Indianapolis (IUPUI). Forschungsschwerpunkte: Literatur der Moderne und Gegenwart, Literatur und Architektur, Reiseliteratur, Lebensreform-Bewegungen, Exilforschung. Wichtige Publikationen: *Romanisches Erzählen. Peter Handke und die epische Tradition* (2013); *Die Literatur der Lebensreform. Kulturkritik und Aufbruchsstimmung um 1900* (Hg. mit Marcel Schmid, 2016); *Kulturlandschaft im Dschungel. Ernst Jünger auf Ceylon*, in: Holdenried, Michaela / Honold, Alexander / Hermes, Stefan (Hg.): *Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne* (2017), S. 453–469; *Skepticism and Responsibility: Paul Auster's The Book of Illusions*, in: *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 58:4 (2017), S. 411–425; *Das Abenteuer des Gewöhnlichen. Alltag in der deutschsprachigen Literatur der Moderne* (Hg. mit Mattias Pirholt, 2018).

Anita Czeplédy

Geb. 1968, Dr. Univ.-Dozentin, Leiterin des Lehrstuhls für deutsche Sprache und Literatur der Gáspár Károli Universität Budapest. Forschungsschwerpunkte: Österreichische und deutsche Gegenwartsliteratur, Identitätsforschung, Mehrsprachigkeit, Interkulturalität in der deutschsprachigen Literatur. Wichtige Publikationen: *Identifizierende Distanz: Peter Handke und Österreich* (2003); *Heimkehr in das Schreiben. Peter Handkes Prosa zwischen der „Heimkehr“-Tetralogie und „Mein Jahr in der Niemandsbucht“*, in: Bombitz, Attila (Hg.): *Brüchige Welten. Von Doderer bis Kehlmann. Einzelinterpretationen* (2008); *Leere Räume – das Ausbleiben interkultureller Begegnungen in Teresia Mora's Roman „Alle Tage“*, in: Hess-Lüttich, Ernest W.B. / Czeplédy, Anita / Langanke, Ulrich H. (Hg.): *Begegnungsraum: Ostmitteleuropa* (2010); *Márton Kalász, der Dichter in europäischem Kontext. – Versuch zur Revidierung einer fremdbestimmten Identitätskonstruktion*, in: Hess-Lüttich, Ernest W.B. / Albrecht, Corinna / Bogner, Andrea (Hg.): *Re-Visionen. Kulturwissenschaftliche Herausforderungen interkultureller Germanistik* (2012); *Grenzgänge in Melinda Nadj Abonjis Roman „Tauben fliegen auf“*, in: Balogh, F. András / Leitgeb, Christoph (Hg.): *Reisen über Grenzen in Zentraleuropa* (2014); *Wendepunkte in der Kultur und Geschichte Mitteleuropas* (Hg. mit Ernest W.B. Hess-Lüttich, Edit Kovács, 2015); *Kultur, Identität und Ethnizität in Melinda Nadj Abonjis Roman „Tauben fliegen auf“*, in: Balogh, F. András / Leitgeb, Christoph (Hg.): *Zur kulturellen Funktion von kleiner Differenz* (2017)

Herwig Gottwald

Geb. 1957, Dr. phil., ao. Univ.-Prof. für neuere deutsche Literatur am Fachbereich Germanistik der Universität Salzburg. Forschungsschwerpunkte: deutschsprachige, bes. österreichische Literatur des 19. und 20. Jh.; Editionsphilologie; Mythos-Forschung.

Wichtige Publikationen: Herausgabe von Adalbert Stifters „*Die Mappe meines Urgroßvaters*“, 3. und 4. Fassung (= Historisch-Kritische Ausgabe der Werke und Briefe, Bd. 6,1-6,4, 1998-2017); *Wirklichkeit bei Kafka* (1990); *Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur* (1996); *Spuren des Mythos in moderner deutschsprachiger Literatur* (2007); *Peter Handke* (mit Andreas Freinschlag, 2009); *Konzepte der Metamorphose in den Geisteswissenschaften* (Hg. mit Holger Klein, 2005); *Der Werkbegriff in den Künsten* (Hg. mit Andrew Williams, 2009).

Wolfgang Hackl

Geb. 1953, Ao. Univ. Prof. Mag. Dr. Universitätsdozent am Institut für Germanistik der Universität Innsbruck. Studium der Theologie, Philosophie und Germanistik in Innsbruck. Dissertation 1987: *Kein Bollwerk der alten Garde – keine Experimentierbude. Wort in der Zeit (1955-1965). Eine österreichische Literaturzeitschrift* (1988). Habilitation 1999: *Eingeborene im Paradies. Die literarische Wahrnehmung des alpinen Tourismus im 19. und 20. Jahrhundert* (2004). Publikationen vor allem zur österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, zur Zeitschriftenforschung und zu Landeskunde und Literatur im DaF/Z-Unterricht. Edition gem. mit Wolfgang Wiesmüller von Briefen Adalbert Stifters im Rahmen der Historisch-kritischen Stifter-Ausgabe. Bd. 11.4 (1859-1862). Zuletzt erschienen: *Sprache – Literatur – Erkenntnis* (Hg. mit Kalina Kupczyńska und Wolfgang Wiesmüller, 2014); *Satire – Ironie – Parodie. Aspekte des Komischen in der deutschen Sprache und Literatur* (Hg. mit Klaus Amann, 2016). Beiträge: *Ein Fest für Boris*. In: Huber, Martin / Mittermayer, Manfred (Hg.): *Thomas Bernhard Handbuch. Leben – Werk – Wirkung* (im Druck); *Ritter, Dene, Voss*. In: Huber, Martin / Mittermayer, Manfred (Hg.): *Thomas Bernhard Handbuch. Leben – Werk – Wirkung* (im Druck); „*Ich habe das Meer gesehen*“. *Adalbert Stifters Sehnsucht nach Italien*, in: Fambrini, Alessandro / Ferrari, Fulvio / Sisto, Michele (Hg.): *Sull' Utopia. Scritti in Onore di Fabrizio Cambi* (2017, S. 129-142); *Vom einsamen Außenseiter zum Großschriftsteller. Thomas Bernhards Weg(e) in den Literaturbetrieb*, in: Jabłowska, Joanna / Kupczyńska, Kalina / Müller, Stephan (Hg.): *Literatur, Sprache und Institution* (2016, S. 236-252.).

Hans Höller

Geb. 1947, bis 2012 Univ. Prof. für Neuere deutsche Sprache und Literatur am FB Germanistik der Universität Salzburg. Forschungsschwerpunkte: Österreichische Literatur und Literaturtheorie. Mitherausgeber der Zeitschrift *Sprachkunst* der Österreichischen Akademie der Wissenschaften; Mit-Gesamtherausgeber der Salzburger Bachmann Edition; *Ingeborg Bachmann: Letzte, unveröffentlichte Gedichte, Entwürfe und Fassungen* (Hg., 1998); *Ingeborg Bachmann* (1999); Band 5 der Jean Améry Werk-Ausgabe: *Auf-*

sätze zur Literatur und zum Film (Hg., 2003); Ingeborg Bachmann / Hans Werner Henze: Briefe einer Freundschaft (Hg., 2004); *poética de los escenarios. 4 visiones de la obra de Thomas Bernhard* (Hg. mit Erich Hinterholzer, 2004); *Das Werk von Marie-Thérèse Kerschbaumer* (2007); Ingeborg Bachmann / Paul Celan: *Herzzeit. Briefe* (Mit-Hg., 2008); *Thomas Bernhard: Auslöschung. Ein Zerfall* (Hg., Werke, Bd. 9); Ingeborg Bachmann: *Kriegstagebuch* (Hg., 2010); *Eine ungewöhnliche Klassik nach 1945. Das Werk Peter Handkes* (2013); *Schreiben als Weltentdeckung. Neue Perspektiven der Handke-Forschung* (Hg. mit Anna Estermann, 2014); *Der unbekannte Thomas Bernhard* (2014); Ingeborg Bachmanns *Winterreise nach Prag. Die Geschichte von „Böhmen liegt am Meer“* (mit Arturo Larcati, 2016).

Márta Horváth

Geb. 1969, Oberassistentin am Lehrstuhl für Österreichische Literatur und Kultur der Universität Szeged. Studium der Germanistik und Hungarologie in Szeged. Promotion 2004 mit einer Arbeit über Robert Musil; 2013-2015 Leiterin des bilateralen Forschungsprojekts „Die biologisch-kognitiven Grundlagen narrativer Motivierung“ (mit Katja Mellmann), unterstützt von der Alexander von Humboldt-Stiftung; Leiterin der Forschungsgruppe für Kognitive Poetik. Forschungsschwerpunkte: österreichische Literatur der Jahrhundertwende und der Zwischenkriegszeit, kognitive und evolutionäre Literaturwissenschaft, Narratologie. Zuletzt erschienen: *Die biologisch-kognitiven Grundlagen narrativer Motivierung* (Hg. mit Katja Mellmann, 2016).

Karl Katschthaler

Geb. 1965, Dr. habil., Univ.-Dozent für neuere deutsche Literatur und Kulturgeschichte an der Universität Debrecen. Forschungsschwerpunkte: Literatur und Musik, Neue Musikwissenschaft, ethnographisches und autobiographisches Schreiben, Autor- und Identitätskonzepte, Kulturgeschichte der Natur und der Kunst. Wichtige Publikationen: *Xenolektographie. Lektüren an der Grenze ethnologischen Lesens und Schreibens. Hubert Fichte und die Ethnologen* (2005); *Latente Theatralität und Offenheit. Zum Verhältnis von Text, Musik und Szene in Werken von Alban Berg, Franz Schubert und György Kurtág* (2012); *Gustav Mahler – Arnold Schönberg und die Wiener Moderne* (Hg., 2013); *Interkulturalität und Kognition* (Hg. mit Tamás Lichtmann, 2013); *Konstruktion – Verkörperung – Performativität. Genderkritische Perspektiven auf Grenzgänger_innen in Literatur und Musik* (Hg. mit Andrea Horváth, 2016); *Frauen unterwegs. Migrationsgeschichten in der Gegenwartsliteratur* (Hg. mit Andrea Horváth, 2017).

Edit Király

Geb. 1959, Dr. habil., Univ.-Dozentin am Germanistischen Institut ELTE Budapest. Studium der Germanistik, Soziologie und Hungarologie in Budapest. Promotion mit einer Dissertation über Heimato von Doderers Geschichtspoetik in Wien (1998). Habilitation über Donau-Diskurse im 19. Jahrhundert (2013). Sie hat an kulturwissenschaftlichen Forschungsprojekten über die Habsburgermonarchie und über die ehemaligen Ostblockstaaten teilgenommen, Romane und philosophische Texte übersetzt. Ihre aktuelle Monografie: „*Die Donau ist die Form*“. *Strom-Diskurse in Texten und Bildern des 19. Jahrhunderts* (2017).

Renate Langer

Geb. 1961, Dr. phil., Lehrbeauftragte am Fachbereich Germanistik der Universität Salzburg. Forschungsschwerpunkte: Österreichische Literatur; Literatur und Psychoanalyse. Mitherausgeberin der Thomas-Bernhard-Werkausgabe und der Ingeborg-Bachmann-Ausgabe (Salzburger Edition). Gemeinsam mit Manfred Mittermayer Herausgeberin von: *Die Rampe: Porträt Christoph Ransmayr* (2009). Publikationen zu Peter Weiss, Franz Grillparzer, Thomas Bernhard, Ingeborg Bachmann u.a.

Jean Bertrand Miguoué

Geb. 1977, Dr. Phil., Dozent für Literatur- und Kulturwissenschaft am Department of German Languages, Literatures and Civilizations der Universität Yaoundé I. Zurzeit Stipendiat der Alexander von Humboldt-Stiftung bei Prof. Michael Hofmann am Institut für Germanistik und vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Paderborn. Gastdozentur im Fachbereich Deutsch als Fremdsprache der Universität Bielefeld (WS 2017), Ernst Mach-Nachbetreuungsstipendium (EZA) an der Universität Innsbruck (2015), Franz Werfel-Stipendiat an der Universität Innsbruck (2007-2009). Promotion 2009 an der Universität Innsbruck zu *Peter Handke und das zerfallende Jugoslawien* (Buch, 2012). Publikationen zu Peter Handke, Robert Menasse, Christoph Ransmayr, Hans Christoph Buch, Franz Kafka, Peter Altenberg, Robert Musil. Aktuelle Publikation: *Postkoloniale Blickpunkte: Betrachtungen der Interkulturalität in Literatur, Film und Sprache* (Hg. mit Constantin Sonkwe und Hyacinthe Ondo, 2017). Neues Forschungsprojekt: *Reise – Literatur – Geographie*.

Fatima Naqvi

Geb. 1972, Professorin für Germanistik und Filmwissenschaft an Rutgers, The State University of New Jersey. Forschungsschwerpunkte: Österreichische Kultur des 20. und 21. Jahrhunderts. Publikationen: *The Literary and Cultural Rhetoric of Victimhood, Western Europe 1970-2005* (2007); *Trägerische Vertrautheit. Filme von Michael Haneke*

(2010); *How We Learn Where We Live*. Thomas Bernhard, *Architecture and Bildung* (2016); *Michael Haneke – The White Ribbon* (erscheint 2018). Hg. mit Roy Grundmann und Colin Root von Michael Haneke: *Interviews* (erscheint 2019).

Katharina Pektor

Geb. 1973, Mag. phil.; Literaturwissenschaftlerin, Ausstellungs- und Veranstaltungskuratorin. Forschungsschwerpunkte: Österreichische Gegenwartsliteratur (bes. Peter Handke, Thomas Bernhard), Literatur des Mittelalters (bes. Artusroman und Mittelalterrezeption), Digital Humanities. Erstellung eines Peter Handke Material-Findbuchs und einer wissenschaftlichen Peter Handke Homepage; Konzeption und Mitarbeit an der Forschungsplattform Handkeonline (www.handkeonline.onb.ac.at). Publikationen (zuletzt): *Peter Handke* (Ausstellungskatalog, Hg., 2017); Peter Handke und Siegfried Unseld: *Der Briefwechsel* (Hg. mit Raimund Fellingner, 2012); *Die Arbeit des Zuschauers* (Ausstellungskatalog, Hg. mit Klaus Kastberger, 2012); Aufsätze: *Berauschte Nüchternheit. Spekulationen über Peter Handkes Schreiblüste* (2017); „Wartet nur – ich bin jemand, der sich organisiert!“ *Peter Handkes Projekt des Notierens* (2017); „Schütteln am Phantom Gottes“. *Handkes Wiederholung von Wolframs Parzival* (2014); „Diese Bretter bedeuten keine Welt“. *Über Orte, Schauplätze und Räume in Peter Handkes Theaterstücken ...* (2012); *Zeichnendes Notieren und erzählendes Zeichnen. Skizzen, Zeichnungen und Bilder in Peter Handkes Notizbüchern ...* (mit Christoph Kepplinger-Prinz, 2012). Ausstellungen (zuletzt): *Peter Handke*. Dauerausstellung zu Leben und Werk des Schriftstellers in Stift Griffen (2018); *Die Arbeit des Zuschauers. Peter Handke und das Theater am Österreichischen Theatrumuseum Wien* (mit Klaus Kastberger, 2013).

Dana Pfeiferová

Geb. 1967, Dr. habil., Literaturdozentin und Garantin des Studienfaches „Deutsche Sprache“ am Lehrstuhl für deutsche Sprache an der Pädagogischen Fakultät der Westböhmenischen Universität in Plzeň/Pilsen. Studierte Germanistik und Bohemistik an der Universität Budweis (Promotion 1990), wo sie bis 2014 neuere deutschsprachige Literatur unterrichtete. 1994-1996: Franz Werfel-Stipendium an der Universität Wien, betreut von Wendelin Schmidt-Dengler. Forschungsaufenthalte an den Universitäten im Ausland: Wien (1993, 1994-1996, 2005), Augsburg (1999-2000), Nagoya (2005), Regensburg (2009, 2013). Forschungsschwerpunkte: neuere österreichische Literatur, interkulturelle Literatur. Wichtige Publikationen: *Der Dichter als Kosmopolit. Zum Kosmopolitismus in der neuesten österreichischen Literatur* (Hg. mit Patricia Broser, 2003); *Hinter der Fassade: Libuše Moníková* (Hg. mit Patricia Broser, 2005); *Angesichts des Todes. Die Todesbilder in der neueren österreichischen Prosa: Bachmann, Bernhard, Winkler, Jelinek, Handke, Ransmayr* (2007); *Libuše Moníková. Eine Grenzgängerin* (2010).

Evelyn Polt-Heinzl

Geb. 1960, Dr. phil.; Literaturwissenschaftlerin, -kritikerin und Kuratorin. Leiterin der Bibliothek im Literaturhaus Wien. Mitarbeit an den FWF-Projekten „Österreichische Literatur/Kultur der 1920er Jahre“ (2006-2012) und „Arthur Schnitzler – Kritische Edition (Frühwerk)“ (2011-2017). Publikationen vor allem zur österreichischen Literatur um 1900 und der Nachkriegszeit, Frauenliteratur, Lesekultur und Buchmarkt sowie kulturwissenschaftliche Motivuntersuchungen. Österreichischer Staatspreis für Literaturkritik 2017. Literatúrausstellungen, u.a.: *Nur durchgereist – Linz 09 Minuten Aufenthalt* im Rahmen des Kulturhauptstadtjahres Linz 09; *Der reizende (Figurinen-) Reigen des Herrn Geheimrat – Goethes Wilhelm Meister* im Freien Hochstift Frankfurt (2010); *Gruppenbild mit Damen – Autorinnen zum (wieder) Entdecken* im Strauhof Zürich (2013); *STIFTER HAUS Seehöhe 255m*, Stifterhaus Linz (2016). Publikationen: *Bücher haben viele Seiten. Leser haben viele Leben* (2004); *Zeitlos. Neun Porträts. Von der ersten Krimiautorin Österreichs bis zur ersten Satirikerin Deutschlands* (2005); *Ich hör' dich schreiben. Eine literarische Geschichte der Schreibgeräte* (2007); *Einstürzende Finanzwelten. Markt, Gesellschaft, Literatur* (2009); *Peter Handke – In Gegenwelten unterwegs* (2011); *Österreichische Literatur zwischen den Kriegen. Plädoyer für eine Kanonrevision* (2012); *Ringstraßenzeit und Wiener Moderne. Porträt einer literarischen Epoche des Übergangs* (2015); *Die grauen Jahre – Österreichische Literatur nach 1945. Mythen, Legenden, Lügen* (2018).

Eleonora Ringler-Pascu

Geb. 1956, Dr. phil. habil., lehrt an der West-Universität Temeswar. Studium der Anglistik-Germanistik an der Universität Temeswar (1979). Franz Werfel-Stipendiatin an der Universität Wien. Promotion über Peter Handkes Theater – Universität Wien (1997). Habilitation mit der Habilitationsschrift *Dramatik im 20. Jahrhundert: Experiment, Antitheater, postdramatisches oder neodramatisches Theater, Rückkehr zur Tradition* (2013). Univ.-Prof. an der Hochschule für Musik und Theater, Department: Musik – Darstellende Kunst, Schauspiel (in rumänischer und deutscher Sprache), West-Universität Temeswar. Publikationen: *Unterwegs zum Ungesagten. Zu Peter Handkes Theaterstücken „Das Spiel vom Fragen“ und „Die Stunde da wir nichts voneinander wussten“ mit Blick über die Postmoderne* (1998); *Österreichisches Gegenwartstheater zwischen Tradition und Innovation* (2000); *Österreichische Literatur ohne Grenzen. Gedenkschrift für Wendelin Schmidt-Dengler* (Hg. mit Attila Bombitz, Renata Cornejo, Slawomir Piontek, 2009); *Kurzdrama – Minidrama* (2009); *Drama der Antike* (2010); *Österreichische Literatur. Traditionsbezüge und Prozesse der Moderne vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart* (Hg. mit Laura Cheie, Christiane Wittmer, 2018). Wichtige Übersetzungen ins Rumänische: Peter Handke: *Absența* (Die Abwesenheit, 2000);

Thomas Bernhard: *Immanuel Kant* (2013). Redaktionsleitung der Zeitschrift für Theaterstudien *DramArt*.

Vincenza Scuderi

Geb. 1972, Dr., Univ.-Dozentin am „Dipartimento di Scienze Umanistiche“ der Universität Catania für den Fachbereich „Deutsche Sprache und Übersetzung“. Forschungsschwerpunkte: deutschsprachige Gegenwartsliteratur (vorwiegend österreichische), Gender Studies, Visual Culture, Übersetzungswissenschaft. Wichtige Publikationen: *Il palinsesto invisibile. La poesia di Gottfried Benn in Italia* [Das unsichtbare Palimpsest. Die Dichtung von Gottfried Benn in Italien] (2006); *R/esistenze lesbiche nell'Europa nazifascista* [Lesbische Widerstände/Existenzen im nazifaschistischen Europa] (Hg. mit Paula Guazzo und Ines Rieder, 2010); *Figuren der Verdoppelung im Werk von Christoph Ransmayr*, in: Bombitz, Attila (Hg.): *Bis zum Ende der Welt. Ein Symposium zum Werk von Christoph Ransmayr* (2015), S. 41-52; *Performare la parola. Segno e disegno in Brigitta Falkner* [Performing Words. Zeichen und Zeichnung bei Brigitta Falkner] (2018); *Peter Waterhouse in Sizilien: Ein Trauerzug für Giovanni Falcone*, in: Zanasi, Giusi / Perrone Capano, Lucia / Nienhaus, Stefan / Morlicchio, Elda / Gagliardi, Nicoletta (Hg.): *Das Mittelmeer im deutschsprachigen Kulturraum* (2018), S. 127-146.



Österreich-Studien Szeged

Band 1:

Österreichische Identität und Kultur

Herausgegeben von Károly Csúri und Markus Kóth

ISBN 978-3-7069-0465-0

Band 2:

„Ihr Worte“

Ein Symposium zum Werk von Ingeborg Bachmann

Herausgegeben von Zsuzsa Bognár und Attila Bombitz

ISBN 978-3-7069-0468-1

Band 3:

Kulturtransfer – Kulturelle Identität.

Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde

Herausgegeben von Károly Csúri, Zoltán Fónagy und Volker Munz

ISBN 978-3-7069-0510-7

Band 4:

Brüchige Welten. Von Doderer bis Kehlmann.

Einzelinterpretationen

Herausgegeben von Attila Bombitz

ISBN 978-3-7069-0511-4

Band 5:

Edit Kovács: *Richter und Zeuge.*

Figuren des Autors in Thomas Bernhards Prosa

ISBN 978-3-7069-0482-7

Band 6:

„Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?“

Ein Symposium zum Werk von Thomas Bernhard

Herausgegeben von Attila Bombitz und Martin Huber

ISBN 978-3-7069-0552-7

Band 7:

Wege in die Seele.

Ein Symposium zum Werk von Arthur Schnitzler

Herausgegeben von Attila Bombitz und Károly Csúri

ISBN 978-3-7069-0775-2

OK
ÖL H287

Band 8:

Bis zum Ende der Welt.

Ein Symposium zum Werk von Christoph Ransmayr

Herausgegeben von Attila Bombitz

ISBN 978-3-7069-0825-2

Band 9:

Csilla Mihály: *Figuren und Figurenkonstellationen in Kafkas Erzähltheater.*

Zur Erklärungsfunktion der Wiederholungsstrukturen im mittleren Werk

ISBN 978-3-7069-0839-9

Band 10:

Károly Csúri: *Poetische Konstruktionen.*

Methodologische Studien zu Werken der klassischen Moderne

ISBN 978-3-7069-0887-0

Band 11:

Szilvia Ritz: *Die wachsenden Ringe des Lebens.*

Identitätskonstruktionen in der österreichischen Literatur

ISBN 978-3-7069-0920-4

Band 12:

Ringstraßen. Kulturwissenschaftliche Annäherungen an die Stadtarchitektur

von Wien, Budapest und Szeged

Herausgegeben von Endre Hárs, Károly Kókai und Magdolna Orosz

ISBN 978-3-7069-0923-5

Band 13:

Zsuzsa Bognár: *„als Mischprodukt verrufen“.*

Der literarische Essay der Moderne

ISBN 978-3-7069-0924-2

Band 14:

Literarischer Text und Kontext.

Ein Buch für Károly Csúri

Herausgegeben von Attila Bombitz und Joachim Jacob

ISBN 978-3-7069-0986-0

